

تأليف : القين كرنان
ترجمة : بدر الدين حب الله الديب

المجلس
الأعلى
للثقافة



موسم الحب

المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة

موت الأديب

تأليف
القين كرنان

ترجمة
بدر الديب



٢٠٠٠

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

The
Death of
Literature
ALVIN KERNAN

المحتويات

صفحة

5 مقدمة المترجم
11 ملاحظة تمهيدية
13 مقدمة : موت الأدب
	الفصل الأول : الإيديولوجية كنظرية جمالية وسياسات الأدب الرومانتيكى
23 والأدب الحديث
	الفصل الثانى : «الليدى شاترلى» ، و «مجرد ثرثرة حول شللى» :
45 ومطالبة الجامعة بتعريف الفن
	الفصل الثالث : المؤلفون كأصحاب دخول ، والقراء كبروليتاريا ، والنقاد
73 كثوار
101 الفصل الرابع : الأدب والقانون : الحقوق الخلقية للفنانين
	الفصل الخامس : انتحال النصوص والشعرية : الأدب كملكية وطابع
123 روح الجماعة
143 الفصل السادس : التكنولوجيا والأدب : ثقافة الكتاب وثقافة التليفزيون..
	الفصل السابع : المعركة من أجل الكلمة : القواميس ، التفكيكيون ،
169 ومهندسو اللغة
207 الفصل الثامن : شجرة المعرفة : حضور الأدب فى العالم الاجتماعى ...
221 خاتمة
233 ملحق
239 الأعمال التى تم الاقتباس منها أو الإحالة إليها

مقدمة المترجم

منذ بضعة أعوام أو بالتحديد عام ١٩٩٠ كنت في لندن أجوب مكتباتها كما هي عادتى وخاصة مكتبة بلاكويل فى أوكسفورد ستريت عندما اصطدمت بعنوان هذا الكتاب : «موت الأدب» الصادر عام ١٩٩٠ والكتب تصل مكتبات لندن مباشرة بعد ظهورها .

ولست أدري ماذا حدث لى مع هذا الاصطدام، هل صدقت العنوان أم أنكرته أم تساءلت حوله؟ وأظننى فى الأغلب أنه قد احتشدت فى نفسى معا هذه الأفعال الإنكار والتعريف والرفض. ولكنى على أية حال تعلقت بعنوان الكتاب بين مصدق ومكذب، منكر وقابل، ولكن الحياة غريبه عندما تصدمنا بما نتعلق به ونحن على هذه الدرجة من التشكك والتخوف مما تفاجئنا به، أليس كذلك ؟؟

فهل مات الأدب فعلا؟ أم هذه مجرد استعارة وبداية للتفكير والتأمل فى الواقع. على هذا النحو، فيما أعتقد قبلت وقمت للكتاب والترجمة. وإذا كنت قد انتهيت من ترجمة الكتاب الآن واستعد لدفعه للمطبعة فإنني ما زلت أشك وأتخوف من تعلقي به وليس من حمسى له فأنا لم أتحمس ولكنى اندفعت كما يدفع المرء إلى التصادم فى الطريق العام .

ولست أعتقد أننى أستطيع أن أخص الكتاب للقارئ بأفضل مما لخصه الكاتب فى مقدمة الكتاب وما حاوله فى فصوله المتعاقبة ولست أستطيع بالفعل أن أخص الكتاب، خاصة بعد أن ترجمته، فكل فصل فيه له قيمة وله تجربة معى ولى به بعض الإعجاب وله منى الكثير من القبول. ولكنى مع ذلك ما زلت أرفض أن أقبل أن «الأدب قد مات».

وأهم ما فى الكتاب فى نظرى ثلاثة أوجه. الأول أن الرجل يحاول أن يكون موضوعيا إلى أقصى حد يصف الأزمة والموقف ولايصدر حكما أخيرا. والوجه الثانى أنه لايتهم أحدا بالقتل للأدب فليس هناك فى نظره جريمة يمكن أن تعلق على عتق أحد سواء كان ذلك المدارس النقدية الحديثة وخاصة البنيوية والتفكيكية أو التغير التكنولوجى الذى صاحب تهافت المطبوع وإفساحه المكون للتكنولوجيات الحديثة من كمبيوتر وانترنت وأدوات تسجيل وتصوير. ثم الوجه الثالث لإعجابى للكتاب هو أن الرجل لايمثل وجهة نظر أيديولوجية. فهو ليس ماركسيا جديدا وليس من أتباع فوكو أو الحركة النسائية أو محاولات العالم الثالث الدخول إلى ساحة الأدب العالمى. ولكنه

أساسا يصور الأزمة والموت للأدب على أنه حصيلة ومجموع لمتغيرات اجتماعية قد جعلت ما يسمى أدبا رومانتيكيا أو حديثا أمرا يتعلق بالماضى. فهو إذن يرى أن موت الأدب هو ظاهرة اجتماعية تصاحب كل التغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية الأخرى التى صاحبت الثلاثين عاما الأخيرة من القرن الذى انتهى فجأة وأدخلنا دون أن ندري تماما فى قرن جديد.

فهل نحن فى قرن جديد فعلا أم أننا سنظل فى هذا القرن نجرر أذيال خيبتنا فى القرن الماضى؟ لقد تغير الشعر وتغيرت الرواية وتغير النقد وأصبحنا نواجه أحكاما نقدية جديدة تبشر بموت المؤلف وتنذر بأن العمل الأدبى هو مجرد نص متعدد المعانى ملتبس اندلالة وأن النقد قد أصبح فى قمة العمل الأدبى نفسه وأن التصديق أو الحق هى مقولات قديمة قد عفا عليها الزمن. فهل هذا كله صحيح؟

يثير الكتاب كل هذه الأسئلة ويراجعها فى سياقات مختلفة تمثل فصوله المتعاقبة. فهو يعرض فشل الخبراء والجامعات فى تعريف الأدب من خلال دراسة تفصيلية لقضية رواية لورانس عن الليدى شاترالى. ويعرض بعد ذلك لتغير أدوار المؤلفين والنقاد والقراء. وهو لا يجزم بتحديد تاريخ محدد لهذا التغير ولكنه يتابعه منذ الستينيات وثورة الطلبة وانعكاس ذلك على الجامعات الأمريكية وعلى السوق الأدبى فيها.

وينتقل الكتاب بعد ذلك إلى دراسة أثر التغير الاجتماعى فى وضع الأدب من خلال النظر فى علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية والسياسية للمجتمع مثل القانون. فيعالج مسألة الحقوق الخلقية للفنانين ويقدم تفصيلات هامة عن موقف القانون من هذه الحقوق رغم أن مؤسسة القانون كانت دائما فى مجتمعنا الجديد من أكثر المؤسسات احتفاظا واحتفالا بالأدب الذى يموت. ومتابعة لهذا المعنى والدلالة يدرس الكتاب الموقف الحديث من قضية الانتحال بمعنى نسبة الأعمال لغير أصحابها من حيث علاقة ذلك بحقوق المؤلف وروح المجتمع.

ومتابعة لدراسة وضع الأدب الذى يموت فى المجتمع الحديث يدرس أثر التكنولوجيات الحديثة وإنطواء ثقافة الكتابة وظهور ثقافة التليفزيون، على وضع الأدب.

وفى الفصل السابع من الكتاب يدرس المؤلف قضية فريدة وهى قضية صناعة اللغة والصورة فى المجتمع الحديث منذ صناعة قاموس جونسون الذى يمثل اللغة الانجليزية إلى قاموس اكسفورد التاريخى وقاموس وبستر بطبعته الأخيرة. ولكن المهم فى هذا الفصل هو متابعة السؤال: من يضع اللغة وما هى السلطة التى تضعها ومن

يخترع ويضع الكلمات. وأعتقد أن هذا فصل فريد في الكتاب له أهمية ودلالة على ما وصلنا إليه وكيف أننا في «بابل جديدة» وأن هناك مهندسين للغة والكلمات غير واضعي القواميس. وأن نظريات النقد الحديثة وخاصة التفكيكية قد حققت إنتصارا جديدا على السلطة اللغوية القديمة. وأعتقد أن هذا الفصل من أهم وأخطر فصول الكتاب وأصعبها على التصديق رغم ما يمثله من صدمة للقارئ وكشف عن خضوعه لسلطات فاجرة تصنع اللغة والصورة.

وتنتهى فصول الكتاب إلى فصل في نظرية المعرفة تحت اسم شجرة المعرفة يتابع فيه المؤلف وضع الأدب في شجرة المعرفة التي تصنع المكانة والمشروعية لموضوعات الدراسة والعلم ويربط ذلك بوضع الأدب في الجامعات وفي التعليم وتغير هذا الموضع مما يؤكد أو يحدد معنى موت الأدب.

وينتهى الكتاب بملخص لتلك المرحلة التي بدأت مع نهاية الأدب الرومانتيكى الحديث واستعداد المجتمع والعالم الأدبي لظهور نوع جديد من الأدب لانعرف بالضبط ما هو وما هي قيمه الأساسية. وإذا كان الكتاب يحرص على هذا الحياد في الحكم عن المستقبل فإنه يظل مصدرا ثريا من الأسئلة والتساؤلات حول مستقبل الأدب في القرن الجديد وفي العالم الاجتماعى الذى تغيرت وتبدلت كل مؤسساته.

ولا أظن أنى مطالب بأن أجيب على هذه الأسئلة وخاصة حول المستقبل لأن الأدب سيظل على أية حال صناعة اجتماعية يتغير مع المجتمع ومع مؤسساته ويتشكل بهذا التغير. وتظل الحاجة دائما إلى اكتشاف موقع للأدب في الواقع فى مقابل الواقع الطبيعى على أنه ثقافة يصنعها المجتمع ويصنع حولها قيمها ومؤسساتها من تدريس ونقد ونشر.

وكل ما أرجوه أن يكون اصطدامى بالكتاب مفيدا للقارئ العربى ومثيرا لأسئلة موجهة إلى ثقافتنا وحضارتنا الحالية والمتغيرة مع القرن الجديد محيلا القارئ إلى مقدمة الكاتب وفصول كتابه.

وقد يبقى أن أذكر القارئ أن المؤلف هو البروفسور الفين كرنان Alvin Kernan وهو أستاذ للإنسانيات شرفى فى جامعة برنستون. وأنه كتب كتباً أخرى من بينها كتابه «المسرحى كساحر» صورته الشاعر فى المسرح الانجليزى العام، وكتابه «المكتبة المتخيلة» وهو مقال عن الأدب والمجتمع وكتابه «صمويل جونسون وأثر المطبوع» وهو الكتاب الذى نشرنا منه ملحقا فى هذا الكتاب.

ولا أظننى فى حاجة أخيرا إلا أن أشكر المجلس الأعلى للثقافة على تبنيه ترجمة الكتاب وقبوله لنشره وللأمين العام للمجلس على تقبله لمحاولتى فى الترجمة وأن أعتذر للقارئ على ما قد يكون فيها من تسرع أو خطأ. وقد أضفت إلى الكتاب ملحقا نظريا من كتاب آخر لنفس المؤلف عن تصوره للأدب وعن حقوق المجتمع كما أضفت بعض الشروح البسيطة داخل النص نفسه لشخصيات أو معانى نقدية أو أدبية وتاريخية راجيا من القارئ أن يغفر الخطأ والتقصير وعدم الإسهاب فى الشرح والتعليق.

إهداء الكتاب

إلى أ. بارتلت جياماتي
تمليذ سابق وزميل
وصديق دائم
ومدافع صلب عن الفهم السليم

ملاحظة تمهيدية

حرصاً على تيسير القراءة فقد استبقينا الإشارة إلى أدوات البحث المستخدمة في هذه الصفحات في أقل حد ممكن . فكل الاقتباسات الواردة في النص قد تم تحديدها بذكر المؤلف أو العنوان داخل النص نفسه ، أما الإحالة الكاملة إلى المصادر فتد تحت اسم المؤلف أو العنوان في القسم المعنون «الأعمال المذكورة» في آخر نص الكتاب . وقد أسقطنا ذكر المعلومات البيليوجرافية للأعمال المشهورة مثل كتاب : «جونسون» وكتاب وردزورت «الاستهلال أو المقدمة (Prelude)» .

مقدمة المؤلف

موت الأدب

«لو استطاع شباب ناشيء أن يجد مجتمعاً لا يتكلم فيه الناس إلا بما يروونه حقاً فقط ولا يفصحون إلا عما يعرفون فقط وذلك بأول ما يتيسر لهم من كلمات - فإن هذا المجتمع يكون أخيراً مدرسة للأدب .

وكفى علينا بالطبع أن نواصل عطلنا . فلا أنبياء غير صالحين : فهم يصططعون طلبة ومقلدين ويستحدثون صرعات حمقاء فليغفر الله لنا جميعاً ! وإذا ما أتهمت يوم القيامة أنتى كنت أدرس الأدب فسادافع عن نفسى قائلاً إننى لم أومن به أبداً وأننى أرى زوجة وأطفالاً . ولست أدري لماذا سيكون دفاع برادلى العجوز أو ج . مري وإن كنت متشوقاً لسماع هذا الدفاع .

سير والتر والى Walter Raleigh

أستاذ الأدب الإنجليزى الأول بجامعة أكسفورد

من خطاب إلى جورج جوردون فى ١١ يناير ١٩٢١

لقد مر الأدب خلال العقود الثلاثة الأخيرة تقريباً خلال فترة من الاضطرابات الجذرى قلبت المؤسسة وقيمها الأولية رأساً على عقب ، وقد بدأ الحديث عن موت الأدب فى ستينيات القرن (١٩٦٠) وكان ذلك فى نوع من المقارنة والمشابيه المقصودة بإعلان نيتشه عن موت الإله . ولما بلغنا عام ١٩٨٢ كان اسلى فيسلر Leslie Fiedler وهو أحد المدافعين عن الأدب الشعبى الجماهيرى يطرح علينا أنه غير آسف على أن أدب ثقافة النخبة العليا يغيب - وأنه سعيد بأن يعتون كتابه «ماذا كان الأدب» - **What was Literature** .

فإذا نظرنا من داخل الأدب نفسه وجدنا أن القيم الأدبية الرومانتيكية التقليدية مثلها مثل القيم الحديثة فقد انقلبت تماماً . فالمؤلف الذى كان يقال عنه أن خياله المبدع هو مصدر الأدب قد تم الإعلان عن موته أو أنه أصبح مجرد جامع لمتفرقات مخالقة من اللغة والثقافة ليضعها فى كتابات لم تعد تسمى أعمالاً بل مجرد «كولاج» ثقافى

أو مجرد «نصوص» . وهكذا فإن التراث التاريخي العظيم الممتد من هوميروس إلى الوقت الحاضر قد تكسر متحطماً بطرق متعددة . فقد أصبح اعتبار أثر الكتاب السابقين على من جاءوا خلفهم تأثيراً غير صالح أو مفيد بل أصبح يعتبر مصدراً للإحباط والقلق والضعف . وقد تم تحليل المجموع الأدبي المقنن المعترف به وبدأ هذا المجموع يتفكك ويتحلل على حين تم استبعاد التاريخ الأدبي نفسه على أنه مجرد وهم له طابع الزمانية والتغير Diachronic Illusion وحل محله نموذج أو مثال وصفي ينظر فيما هو قائم مع إغفال تام للسوابق التاريخية عليه (Synchronic paradigm) فتلك الأعمال التي كانت تعتبر روائع الأدب من مسرحيات لشكسبير أو روايات لفلوبيير قد أصبحت الآن خالية من المعنى أو أنها قد أصبحت ، وهو نفس النتيجة ، مليئة بمعانٍ لا نهاية لها ولا يمكن حصرها ، وأصبح ينظر إلى لغتها على أنها لغة غير محددة بيل ومتناقضة ولا أساس لها ، أما تنظيم بنياتها ونحوها ومنطقها وبلاغتها فكلها مجرد حيل وبراعة في التخادع .

وإذا كان لها معنى فإنما هو معنى مؤقت يضيفه عليها القارئ نفسه دون أن يكون هذا المعنى مفترضاً متضمناً في النص نفسه أو أن يكون قد أدخل فيها ليبقى على طول الزمن يصنعه الكاتب وصناعته للكلمات . وبدلاً من أن تعتبر هذه الروائع أقرب إلى أن تكون أساطير شبه مقدسة للتجربة الإنسانية للعالم والذات وأعلى ما تمتلكه الثقافة ، وتعتبر ممثلة لتقارير كلية عن طبيعة إنسانية جوهرية وغير متغيرة وبدلاً من هذا تزايد النظر إلى الأدب على أنه تسلط يحطم الحرية الإنسانية وأنه أيديولوجيا اصططنعتها الليبرالية الذكورية كأداة الهيمنة على الأنثى وعلى الأجناس الأخرى المستضعفة . أما النقد للنزاع الذي كان يوماً ما المحادم الممتن للأدب فقد تم إعلان استقالته وتزايد الإصرار على أنه يعتبر هو أيضاً أدباً . وإذا لم تكن هذه النظرة مقبولة من الجميع فهناك تزايد مستمر لاعتبارها حقائق . وهذه النظرة على اعتبار أنها وقائع وليس على أنها أحكام على ما حدث هو ما نحاول أن نصفه هنا بأكبر قدر ممكن من الحياد .

فإذا نظرنا من خارج الأدب فإنتا نجد السياسيين الثوريين الجذريين صغيروهم وكبيرهم من هيربرت ماركوز Herbert Marcuse إلى تيري إجلتون قد هاجموا الأدب على أنه نخبوى وقمعى للحریات ، هذا وقد أصبح التليفزيون وغيره من صور الوسائل الإلكترونية يحل محل الكتاب المطبوع وخاصة في صورته المثالية المتمثلة في الأدب وأصبح يعتبر مصدراً أكثر أسراً وواقعية كمصدر للمعرفة . أما القراءة التي تعتمد

عليها النصوص الأدبية فقد تناقصت حتى بلغت مرحلة تتحدث فيها بشكل عام عما يسمى «أزمة قراءة Literacy crisis». وقد أصبحت البرامج الموضوعية لتعليم الإتشاء تحل بشكل متزايد محل البرامج الخاصة بتعليم الأدب في الكليات والجامعات على حين أن أعداد الطلبة المتسجلين والمتخصصين في الأدب أصبح يتناقص بشكل واضح على مستوى الأمة كلها، كما أن فن الرواية قد تصاعد في تعقيده والتفافه على نفسه وأصبح أكثر غموضاً وسحرية، أما الشعر فقد أصبح أكثر كآبة وغموضاً وانتشعاً بداخل الذات على حين أصبح المسرح أكثر هيستيرية وخشونة وجلالة وكل ذلك في محاولة غير منتجة من هذه الصور الأدبية لتقرير استعوائها أهميتها. وما كان يسمى «أدباً جاداً» أصبح الآن مجرد أدب موجه إلى شلل وتخب ضيقة، ولا يكاد أن يكون له وجود خارج أقسام الجامعات الأدبية، أما داخل الجامعات فإن النقد الأدبي الذي أصبح بيرتالياً منذ ١٩٦٠ فقد تراكم حجمه حتى أصبح كالجيال ولايكاد يصدق في تزايد كمياته قد تحول معادياً للأدب ليفكك مبادئه الأساسية معلناً أن الأدب هو مقولة توهمية وأن الشاعر قد مات وأن النص الأدبي هو مجرد نص سابح وأن لغته غير محددة وغير قادرة على إعطاء معنى بحيث أصبح التفسير مسألة اختيار شخصي، والعديد من كتابنا مثل تابوكوف Nabokov وميلو Mailer وملاسود Malamud وبيلو Bellow الذين فحصت أوضاعهم في كتاب سابق بعنوان «المكتبة المتخيلة» The Imaginary Library جميعهم قد عاثوا ولم يتخلصوا من أزمة ثقة بالقيم التراثية للأدب وبالاحساس بأهميته الإنسانية.

وقد بلغ تفكك الأدب وتحلله حداً من الفضيحة حتى أنتج منشورات الجواند وعناوين أكثر الكتب مبيعاً. وفي عام ١٩٨٨ مثلاً فإن جامعة ستانفورد بلقت أخبارها الصفحة الأولى للجواند وبرامج الأخبار التليفزيونية بمناظرة تظمتها الجامعة حول السؤال إذا كانت الكتب العظيمة في برنامجها الإلزامي على الطلبة الذي يتضمن العديد من كتب الأدب يحسن منها أن تسقط منها عدداً من الكلاسيكيات التي كتبتها «رجال بيض موتى» لتفسح المكان لإدراج عدد من كتب النساء والنسود وكتابات العالم الثالث، فليقد أصبحت الكتب العظيمة التي كوتت حتى الآن الأسس للتربية العقلية المتحررة Liberal موضع استنكار واتهام على أنها كتب نخبية تعبر عن مركزية أوربية وأنها تعد أدوات للإمبريالية، وتحت مثل هذا الضغط فإن أساتذة الجامعة وإدارتها قد وافقوا على أن يستعوضوا عن كتاب مثل هومير وديكتر بكتب بمثل كتاب سيمون دي بوفوار عن الجنس الثاني، وقد قام وليم بنيت William Bennett وهو من المحافظين

وكان وزيراً للتعليم حينذاك بالاشتراك بمناظرة مع رئيس جامعة ستانفورد على التليفزيون الوطنى حول القضية الاجتماعية فى صلب الموضوع: وهى الأهمية النسبية للمجتمع فى عمومها للخصائص العقلية التقليدية المتمثلة فى الأدب الكلاسيكى فى مقابل القيم الاجتماعية للمساواة بين الجنسين وبين الأجناس التى تمثلها الكتابات التى تعد أقل درجة ومكانة .

وكانت هذه المناظرة مجرد جزء من مناظرة ثقافية أوسع حول انهيار التعليم وخاصة هذا النوع من التعليم الأدبى، وترددت هذه المناظرة فى عدد من الكتب التى أثارت الدهشة لأنها أصبحت أكثر الكتب مبيعاً، وكان منها كتاب إيه، بوتلاند هيرش الأصغر E. Donald Hirsch Jr. الاطلاع والمعرفة الثقافية Cultural literacy وكتاب آلان بلوم انغلاق العقل الأمريكى The Closing of the American Mind ويقول هيرش Hirsch وهو أستاذ للأدب الإنجليزى فى جامعة فرجينيا إن الأمريكىين قد أصبحوا أميين ثقافياً نتيجة لعدم قراءتهم أفضل الكتابات وقدم اختباراً حول الأفكار الكبرى لأمثال دارون وفرويد وماركس يمكن أن يجرى بالمنزل لتشخيص درجة خطورة هذا النقص، وقدم لكتابه مجلداً ملحقاً به ليوفر بصورة ميسرة وسائل تقويم هذا العيب المشار إليه والواجب اكتشافه والتنبيه إليه كما نتنبه لوجود غاز الرادون السام فى أقبية المنازل السفلية، أما بلوم Bloom فقد كان أستاذاً لعلم السياسة فى جامعة شيكاغو له اهتمام خاص بالأدب وكان من أتباع ليوشتراوس Leo Strauss يعتقد آراءه حول بعض النصوص الكلاسيكية وخاصة نصوص أفلاطون التى يراها مستودعات مقدسة لمجموعة من الحقائق العليا السرية، وبهذا فهو يثير الاتهام بأن تبنى أساتذة الجامعات للقول بنوع من النسبية اللينة المرونة التى استمدوها من نيتشة وغيره من الفلاسفة الألمان قد أدى بالتعليم إلى أن ينصرف عن النصوص الكلاسيكية ويبحثها السقراطى عن الخير والحق، والطالب الحديث الذى أصابته عدوى هذه النسبية قد أصبح يعتقد أن كل القيم هى مجرد آراء وأفكار وأن كل واحدة منها لا تفضل الأخرى وأن كلا منها تساوى الأخرى فى القيمة، وهكذا انصرفوا تماماً كما يرى بلوم عن الكتب العظيمة وعن بحثها عن أفضل السبل للاعتقاد والعمل وأصبحوا يعيشون فى دوار من التسامح أمام كل شىء ودوار من اللامبالاة والجهل .

وحتى لو أخذنا أقوال بنيت وهيرش بما هو أقل من قيمتها الظاهرية فإن انتشار الاهتمام بأرائهما يدل على أن هناك تخوفاً وانشغالاً عاماً بأن ثقافة الكتاب التى يعد الأدب الجانب المركزى فيها هى ثقافة أخذة فى الاختفاء ومعها الكثير من قيم مجتمعنا

المركزية. فلا عجب أن نرى الماركسيين والمدافعين عن حقوق المرأة يتشاجرون معاً ليكون كل منهما أسبق من الآخر لاكتشاف وتحديد الروائع النقطة المنبعثة من جنّة الأدب، فهل هي الإيمان السيء أو مركزية الفالوس؟ وهل هي الهيمنة أو إبادة الجنس؟ وبلغ الأمر أن الزعيم الإسلامي لإيران، آية الله خوميني يعلن عقداً بمكافأة على حياة مؤلف لرواية اعتبرها مسيئة للإسلام، ومع ذلك وفي خلال شهر وقبل أن تصبح كتابات سلمان رشدي قديمة قام الناشرون الغربيون بعقد سوق عالمي للكتاب في إيران.

وإذا كان الأدب قد مات فإن النشاط الأدبي قد استمر دون أن يبطل بل وزاد ولم يقل في حيويته ونشاطه وإن كان أصبح بشكل متزايد محصوراً في الجامعات والكليات. فالقصص والشعر تكتب وتقرأ أو المسرحيات تمثل وتقدم وتبذل جهوداً عنيفة لبلوغ درجة أفضل من الكتابة، فالناشرون يدفعون مبالغ كبيرة مقدماً للروايات والجوائز الأدبية تمنح بعدد أكبر من المرات وبمبالغ أكثر واستمر الأدب يطبع في تزايد مستمر وبصرف النظر عن قيمته، ونشطت حركة مجدة في النقد الأدبي والبحث وإن كانت أغلبها داخل الأكاديميات وأنتجت فيضاً من الدراسات حول النظرية الأدبية والنقد التطبيقي، وهناك عديد من المتفائلين الذين يرون في هذا أن نظاماً أدبياً يقوم حياً مثل العنقاء من رماد الماضي دون أن يكون كما كان «مستودعاً للحق المعروف أو القيم المتلقاة» (في قول ليفين Levine)، بل يكون بمثابة «نظرية في الأدبية والشاعرية تجهد في أن تعرف شروط المعنى ... وكيف نمضي في التوصل إلى المعنى في النصوص، (كما يقول Culler كولر) ويرى المدافعون عن هذه الإعادة لتوجيه الأدب أنها خطوة عملاقة للإنسانية، وقد تحدث ليفين Levine وزملاؤه في مؤتمر عن الإنسانية مدافعين عن النقد المتقدم قائلين «ومما يدفع للسخرية أن نجد الإنسانية تتلقى أقصى أنواع النقد في اللحظة التي كانت فيها دلالتها وقوتها على قدر من القوة لم تبلغه من قبل».

فالذي مضى و زال أو في سبيله للزوال هو الأدب الرومانتيكي والحديث الذي تمثل في وردزورث وجوته وفاليري وجويس والذي ازدهر في المجتمع الرأسمالي في عصر ازدهار الطباعة فيما بين القرن الثامن عشر ومنتصف القرن العشرين، وموت هذا الأدب القديم معناه الكبير والذي يشمل التشريع الذي أراه شيللي للعالم دون أن يؤخذ به كما يتضمن خير ما تم التفكير فيه وما تمت كتابته وكان الأفضل الذي لا يمر عليه الزمن كما رأى أرنولد، والذي يشمل الآثار الباقية التي لا تتغير للعقل الأوربي والتي يشير إليها إليوت Eliot بداية من الرسوم الحجرية على كهوف لاسكو Lascaux

(بفرنسا) حتى كتاب الجبل السحري (لمان) - إن موت هذا الأدب يبدو لأولئك الذين نضجت عقولهم في النظام القديم للثقافة العليا هو أمر لا تقل دلالة على أن يكون غروب شمس الخيال الإنساني على أرض يتحقق عليها غروب الملتية الغربية، وقد يكون أفصح ما ظهر دقاعاً عن النظام الأدبي القديم مجموعة من المقالات بعنوان «حجج التأييد والمعارضة Prose and Cons» لوضعها ما يتارد ماك Maynard Mack، وكان أكثر هذه المقالات مرارة في استنكار الطرق الجديدة مقال في هذا المجموع بعنوان: «حياة الدراسة والتعلم The Life of Learning» ويقول فيها إننا نضيق لا نوسع آفاقنا، ونحن ننزع ونلقى بمسئولياتنا بدلاً من أن نتحملها ونشخص بها، ونحن نتواصل ويقل من نتواصل معهم ليكونوا أقل فأقل لأننا نثرثو غير مفصحين في رطاقة غريبة بدلاً من أن نفصح لنفسر أموراً معقدة في اللغة الحقيقية للبشر، وإلى أي مدى يمكن لامة ديموقراطية أن تدعم وتعمل أقلية نرجسية مأخوذة متحجرة بالنظر في صورتها الذاتية»، وهناك كثيرون آخرون مثل ماك يتذكرون أنه بالأمس القريب كان ف. ر. ليفز F.R. Leavis مازال يستطيع أن يرفض حجج س. ب. سنو C. P. Snow في كتابه «ثقافتان» The Two Cultures الذي يقول فيها إن الدارسين للإنسانيات قد بلغوا مرحلة الخطر لجهلهم بالعلوم وأن يدفع ليفز هذا الاتهام بملاحظة ملؤها التعالي يقول فيها إن التعليم الإنساني المعتمد على الأدب هو التعليم الوحيد الجدير بأن يكون، وقبل ذلك بسنوات قليلة كان كل من كلينث بروك و. ك. ويمسات W.K. Wimsat و Cleanth Brooks يؤزمان السلامة لمواقفهم النقدية وكان التصور الشكلي Formal-ist للأدب هو الحق الموحى به الذي يدعون له كما أنهم اعتبروا من الابتداع والهرطقة أقوالاً مثل القول «بمغالطة المقصود» Intentional Fallacy كما اعتبروا من باب الهرطقة القول بإعلاء الصياغة بالفاظ أخرى Heresy of Paraphrase، ولم يمض وقت طويل على زمان لم يكن مرفوضاً عقيماً فيه ما يقوله نورثورپ فرائ Northorp Fry في كتابه الشهير «تشریح النقد» Anatomy of Criticism من أن المجموع الأدبي يمثل نظاماً مستداً، سوريا في رمزيته ومكوناً للروح الإنساني ومتحركاً خلال التاريخ في صورة الأساطير الأدبية الكبرى وأن هذه الأساطير ليست أقل قدراً من الدورات الفعلية للسنة الطبيعية .

وعندما ننظر الآن إلى الخلق فإن المرء لا يكاد يصدق أن هذه التطورات كان يمكن، هكذا قريباً من وقتنا، أن تؤخذ مأخذ الجد وهو ما كان حادثاً ولا شك، ولكنها قد تبددت الآن، أما أولئك: المندهبشون في كثير من الأحيان فإنهم يجمعون وأولئك الذين بقوا

أحياء من النظام القديم فإن هذا التغيير يبدو لهم على أنه خيانة أخرى من خيانات الكتبة المثقفين الذين كثيراً ما يتم تعريفهم وتحديدهم بأنهم جماعة من النقاد الثوريين الذين يمارسون داخل الجامعات عادة هذا الأسلوب الذي سماه بول ريكور Paul Ricoeur صائلاً «منهج التفسير التأويلي للارتياح والاشتباة» Hermeneutics of Suspicion. وقد كانت أكثر الأصوات ارتفاعاً لإعلان موت الأدب في السنوات الأخيرة هم أصحاب مدارس الظاهراتية والبنوية والتفكيكية والفرويدية والماركسية والمشتغلين بالحركات النسوية. فالبنوية والتفكيكية وهما المدرستان اللتان قادتتا حركة نزع الغموض والسرية عن النظرات الأدبية التقليدية مدة من الزمن تمثلان حركة للشعرية المجاهدة التي تهاجم المجتمع البورجوازي عن طريق تشويه وإضعاف مواقفه الأيديولوجية وتعرية كل سلطة بما في ذلك السلطة الأدبية واتهامها باللاشرعية واستخدام القمع. أما الحركات النسوية فقد راحت تشجب الأدب القديم على أنه أداة للسيطرة الذكورية. أما الماركسيون واتباع فوكو والتأريخين الجدد فقد عالجوا الأدب على أنه مؤسسة رأسمالية ووسيلة متكررة لبسط الهيمنة يجب أن تكشف وتعري على أنها مجرد دعاية للمؤسسة القائمة. وكذلك فإن الفرويديين الجدد يرون الأدب على أنه صورة من صور الكبت للغريزة والدوافع الثورية يجب أن تعالج بالتحليل المتعمق .

وقد كان الاتجاه الغالب عند الأنجلوساكسون أن يحفظوا الأدب والسياسة متباعدين عن بعضهما ما أمكن، غير أن هذه النماذج الجديدة من النقد الجذري، فإنها قد ربطت نفسها في النظرية والتطبيق بسياسات اليسار الجديد ونظريته الاجتماعية مقتدية بما حدث في القارة وخاصة في باريس وأصبحت نظرتهم إلى الأدب على أنه نقطة ضعف في المجتمع البورجوازي وموضعاً يمكن منه إصابة وتشويه الأيديولوجية الرأسمالية والعمل على تقدم العالم الثالث وخدمة الأقليات وقضايا الحركة النسوية والدفاع عن التسامح وإباحة الرخص في الانفتاح والحرية في جميع المجالات الجنسية والتفسيرية والبيئية .

ولكن المحيط الاجتماعي الذي ازدهرت فيه تلك الحركة من التفسير والتأويل بالارتياح والاشتباة كان أكثر اتساعاً من المجال الضيق للجامعات ومن مؤتمرات المتخصصين والصالونات الأدبية وسياساتها التي يتجمع فيها ممثلوا الثقافة الأدبية التحتية، فقد كان أصحاب هذه الحركات كما كان الأدب نفسه مجرد جائب صغير من تغير ثقافي أكثر شمولاً، فلم يتوقف الأمر عند الفنون بل إن كل مؤسساتنا التقليدية مثل العائلة والقانون والدين والدولة قد بدأت جميعها تتفكك بطرق غريبة مذهشة. وقد

تكون العائلة هي أكثر تلك المؤسسات سوءاً وأكثرها تأثيراً بمعارك هذا التغيير الاجتماعي الشامل: فهناك حيوب منع الحمل، والارتفاع المتصاعد في معدلات الطلاق، والمعارك حول الرعاية للأطفال، وهناك العديد من العائلات الفقيرة التي ترأسها النساء، وهناك أيضاً المعارك من أجل حق الحياة وحق الاختيار، والعائلات المزدوجة العمل والمهنة وقضايا الوكلاء والأوصياء على إدارة الأموال ثم هناك أيضاً مشاكل حقوق النساء، والزوجات المعرضات للضرب والعائلات التي يقتل أفرادها وكذلك اختفاء القوالب التقليدية للتمايز بين الجنسين وظهور أساليب التلقيح الصناعي والمواقف المتساهلة أمام الجنس ثم ظهور أمراض تناسلية جديدة. وهناك ما هو خير وما هو شر في هذا الفهرس الطويل «كما أن المقاصد الخاطئة» تقع على رءوس مبدعيها ولكن كل هذه العوامل أحدثت ولاشك توتراً شديداً في هذه المؤسسة القديمة. غير أن كل هذه الآلام التي تشبه آلام الاحتضار التي تعانيها العائلة النواه التي صاحبت كل التغيرات التي طرأت على المؤسسات الاجتماعية الأخرى تجعل موت الأدب الرومانتيكي مجرد أمر تافه، فعندما نرى أن ما حدث للأدب هو جزء من ثورة اجتماعية قد يطلق عليها مع شيء من عدم الدقة ثورة ما بعد الثورة الصناعية التي استمرت في تغيير الحياة في الغرب وإلى درجة أقل في العالم الثاني والثالث، فإن هذه الثورة تقدم الإطار التاريخي الذي يمكن من خلاله فهم التغيير الأدبي ومعياراً يقيس بدقة دورها المثير وإن كان محدوداً فيما جرى للأدب. فالواقع أن موت الأدب في المنظور الواسع للعالم قد يكون مثيراً يشد الانتباه لأنه أيضاً يمثل على نحو تخطيطي دقيق التغيرات التي تحدث في مجالات أخرى مثل العائلة وإن كان ذلك على نحو أكثر تعقيداً وأقل بروزاً ووضوحاً. فلننظر مثلاً إلى الانقلاب الكامل الذي حدث في القيم الأدبية مثلاً: الشعراء عبقریات مبدعة/ أصبحت لقد مات الشاعر/ والقول بأن النصوص الأدبية مشبعة إلى أقصى حد بالمعنى/ تصير: النصوص الأدبية خالية من المعنى. وهكذا فإن هذا الانقلاب الكامل في القيم يقدم نموذجاً يكاد يكون معملياً لنموذج الثورة في التغيير الذي يطرأ على المؤسسات في مقابل نموذج التطور حتى يمكن أن يقال إنه يمثل ما يسميه توماس كون Thomas Kuhm تغييراً في النموذج والمثال (Paradigm Shft).

لقد كان أصحاب الشعر والأدب يفضلون دائماً أن ينظر إليهما في حدود ميتافيزيقية وليس في حدود اجتماعية. وقد يكون ذلك محاولة منهم لإخفاء هامشيتهم الاجتماعية المستمرة. فالأدب في الحقيقة لم يلعب دوراً كبيراً في ممارسات لعبة السلطة في مجتمعنا وأغلب الظن أنه لن يلعب مثل هذا الدور في المستقبل، والواقع أن

النظريات حول الفن والأدب وإن كانت واسعة المدى تظهر وتغيب على النحو الذى تغيب فيه الفلسفات وتظهر فى رواية Candide كانديد، بل إن هذه النظريات حتى وإن كانت اسمياً مادية مثل نظرية تين Taine فى التاريخ الأدبى الفنى تدور على المناخ أو نظريات الماركسيين عن البنى الثقافية الفوقية فإن هذه النظريات تميل عادة إلى تجنب الوعى بالظروف العادية التى تكون الإطار الاجتماعى لها. ومع ذلك فإن تاريخ الأدب كان دائماً وثيق الصلة بكثير من الأوضاع الدنيوية مثل بلاطات الملوك والشخصيات التى ترعى الأدب وتحميه ومثل قوانين حقوق المؤلف وتوفر الفراغ للطبقات الوسطى، والاتجاهات الوطنية، ونظم التعليم الديموقراطية، والمطابع الدوارة بالبخار، والأسواق الحرة، وآلات اللينوتيب.

ولم يكن مجال القراءة والكتابة فى وقتنا الحديث أقل ارتباطاً بالأوضاع الاجتماعية، وتفكك الأدب الرومانتيكى الحديث فى أواخر القرن العشرين كان جزءاً ليس فقط من ثورة ثقافية بل وعلى الخصوص جزءاً من الثورة التكنولوجية التى عملت بسرعة على تحويل ثقافة المطبوع إلى ثقافة إلكترونية، وقد تعرضت فى دراسة سابقة بعنوان «صمويل جونسون وتأثير المطبعة» لتحليل أوضاع أدب الرومانتية القديم والأدب الحديث وكيف كانا أدباً قائماً منذ البداية على مفهوم وتصور الكتاب وكيف جعل من الطباعة مؤسسة ترفع إلى درجة مثالية إمكانات الطباعة فى خلق مؤلفين وتثبيت نصوص دقيقة وحفظ أدق تفاصيل الأسلوب محفوظة مغلقة عليها ليتفحصها من يريد فى الوقت الذى يريد أن يفرغ فيه لذلك كما تقوم بجمع فهرس مكتبة خيالية تمثل آداب العالم، لكن الأدب بدأ يفقد سلطانه ومن ثم واقعيته فى نفس الوقت الذى بدأت فيه القدرة على قراءة الكتاب تقل ومعها القدرة على القراءة والكتابة وبدأت فى نفس الوقت تحل محل الكتاب، الصور البصرية السمعية والأفلام والتليفزيون وشاشة الكمبيوتر لتصبح بدلاً من الكتاب أكثر المصادر فعالية وأفضلها عند الجمهور كمصدر للتسلية والمعرفة، ولكن التليفزيون وقواعد الكمبيوتر والزيروكس Xerox ومعالج الكلمات Word Processor وشرائط التسجيل والفيديو VCR كلها لا تتعايش أو تتكافل مع الأدب وقيمه كما كانت الطباعة تفعل. وهكذا فإن الطرق الجديدة لاكتساب واختزان ونقل المعلومات تشير كلها إلى نهاية عصر لمفهوم الكتابة والقراءة كان متجهاً إلى الكتاب المطبوع وإلى جعل الأدب مؤسسة. وفى كل مرة يظهر فيها الأدب فى واحد من هذه السياقات فإنه يواجه العالم ويستشعر ضغوطه على طرق التفكير والعمل. وهكذا فإن موتاً وزوالاً ثقافياً يكاد يكون مثل موت الآلهة (الفاجنرى Gotterdammerung) قد

لحق بالأدب القديم فى عالم أصبح التليفزيون يغير كل شىء فيه، سواء كانت السياسة أو الأخبار أو الدين، وتتزايد فيه أعداد المواطنين الذين يجدون صعوبة كبيرة فى قراءة نصوص بسيطة. كما أنه عالم ازدادت فيه صعوبة تعريف الإبداع والانتحال وسيطرة الإعلانات وصناعة الصورة على اللغة واستيلائها، والواقع أن ضغوط هذه الطرق الجديدة فى صناعة الأشياء وفى التفكير فيها قد أصبحت محسوسة فى مواضع مثيرة يتفاعل فيها الأدب والنظرية الشعرية مع مظاهر كثيرة من الحياة اليومية لعالم المجتمع: من قضايا حقوق المؤلف، والرعاية والحماية السياسية للفنون، ومشاكل الكتب المطبوعة على ورق حمضى أصبح يتآكل ويتفكك فى المكتبات، وفى محاولات لأساتذة متميزين وكتاب ومثقفين من أصحاب الدعوات والاتجاهات المختلفة يجتمعون ليحاولوا تعريف الأدب فى ساحات القضاء التى تنتظر فى قضايا الإباحية والنشر الجنسى (Pornography)، وفى فصول الدراسة حيث يشاهد الطلبة التليفزيون ثمان ساعات فى اليوم ولم يعد باستطاعتهم القراءة، ثم هناك أيضاً مشاكل اتخاذ القرارات حول من يعرف الكلمات التى يتم إدراجها فى القواميس، وهيئات التدريس فى الكليات التى تحارب لإنشاء فروع جديدة للدراسة وأقسام فى الكليات، ثم هناك كذلك قوانين الضرائب على سجلات الناشرين وقوائمهم، والاتهامات بالسرقات الأدبية، والمجرمين القتل من الكتاب الذين يكتبون عن جرائمهم .

وكل هذه المواضع وغيرها حيث لم يعد الأدب القديم موضعاً للقبول والتصديق أو مفيداً تحت الظروف الجديدة فى القرن العشرين هى أساساً الإطار الذى اتخذته للفصول التالية من الكتاب. وفى هذه المواضع سنرى أن الأحداث فى الأدب تأخذ أوضاعاً ومعانى مختلفة على نحو مدهش محير عما كانت عليه هذه الأحداث فى الضوء القديم للمصباح. فلنأخذ مثلاً النقد التفكيكى الذى يظهر بمفرده بشكل غاية فى الوضوح فى المجال الأدبى فإنه يبدو داخل هذه المواضع الجديدة، إما على أنه يمثل بطوله ثورية أو خيانة من جانب المثقفين ، وذلك عندما ننظر إليه فى السياق الاجتماعى للأزمة الأدبية أو من خلال معركة السيطرة على اللغة، وهكذا فإنه فى إطار هذه المواضع يبدو داخل ميلودرامية وأكثر شبهاً بالنقد الذى يمارس وظيفته التقليدية فى المحافظة على ما يمكن المحافظة عليه فى زمن التساؤل الجذرى حول قيم المؤسسات والمعتقدات. كما أن موت الأدب يبدو مثل غسق الآلهة للمحافظين أو كسقوط الباستيل للثقافة العليا بالنسبة للثوريين، ولكن القضية التى أعرضها فى صياغة بسيطة هى أننا نشهد تحولات معقدة فى مؤسسة اجتماعية فى زمن من التغير الجذرى سياسياً وتكنولوجياً واجتماعياً.

الفصل الأول
الأيدولوجية كنظرة جمالية
وسياسات الأدب الرومانتيكي
والأدب الحديث

فى عصر النهضة وعصر التنوير كانت بلاطات الملوك والأرستقراطية ترعى الفنون وتحميها وكان الشعر يعرض بطرق تناسب مصالح الطبقات الحاكمة وقيمها، وكان معظم الكتاب رجالاً وكانت تندر بينهم النساء وكانوا أصحاب نوق رفيع وعلى قدر من الثراء أو كان منهم مثل وليم شكسبير من يتطلع إلى أن يكون من النبلاء الذين يشترون لأنفسهم شعار النبالة Coat of arms متظاهرين بالنبالة وجاهدين بكل الطرق لامتلاك الأملاك.

وكان القاج يتحكم فى كل الكتابات إما مباشرة عن طريق الرقابة أو الرعاية وإما بشكل غير مباشر بفرض نظرية فى الشعر مؤيدة لسياسة البلاط تطورت مع الوقت إلى رسوخ مذهب الكلاسيكية الجديدة Neoclassicism، وكانت محاكاة القدامى ومراعاة اللياقة والذوق والالتزام بقواعد مثل قاعدة الوحدات (فى المسرح) بهدف السيطرة على الانتشار غير المتسق فى الكتابات المحلية، كل هذا أضفى طابعاً وشكلاً جمالياً لقيم الأرستقراطية الاجتماعية مثل التراتب الطبقي والتحفظ وتقييد الحريات والسلوك المتزمت الذى يتبع قواعد مقننة .

ولكن شعر البلاط قد بدأ يزوى بسرعة خلال القرن الثامن عشر عندما حدثت هذه النقلات التاريخية التى نعبر عنها بالاسم الجمعى العام للثورة الفرنسية ثم الثورة الصناعية التى حولت الممالك الأرستقراطية المطلقة السلطة إلى مجتمعات برلمانية متحررة وحولت الاقتصاد الزراعى إلى اقتصاد رأسمالى، وفى نفس الوقت كان العلم يحل محل الدين كمصدر أول لنظرية المعرفة كما بدا الاتجاه نحو التراث والماضى يلتفت مستديراً إلى المستقبل والتطور، كما أن أوروبا الغربية قد تحولت تحولاً كاملاً فى القرون الثلاثة التى أعقبت ظهور المطبعة من الثقافة الشفوية إلى ثقافة المطبوع، وأحدثت المطبعة الميكانيكية الديمقراطية ضغوطاً بدأت تعمل للتأثير على شعر البلاط الذى يدور حول الأرستقراطية وعلى الآداب التى استمرت من أيام دانتي Dante وبتراش Petrarch حتى أيام سويفت وبوب Swift, Pope، وقد خلقت المطبعة سوقاً للكتاب والأفكار وجعلت من الرقابة والرعاية الأرستقراطية أمراً غير اقتصادى ونقلت السلطة الأدبية إلى جمهور متزايد من القراء العارفين بالقراءة والكتابة وألذى أسماهم صمويل جونسون «عامة القراء» Common readers كما رعت وعززت نشوء نموذج جديد من الكتاب المحترفين الذى راحوا يتكسبون رزقهم ويكتسبون شهرتهم عن طريق تقديمهم لما يريد السوق شراءه، ويمثل هؤلاء الكتاب المحترفون الجدد فى عصر المطبعة كل منهم بطريقته الخاصة، صمويل جونسون فى إنجلترا وجان جاك روسو Jean

Jacques Rousseau فى فرنسا وجوتهولد ليسنج فى ألمانيا Gothold Lessing
كما كان من بين هؤلاء الكتاب لأول مرة عدداً من النساء، وقد يكفى هنا أن نذكر
أشهرهن فى إنجلترا: Hester Lynch Piozzi هيستر لينش بيوزى وAnna Letitia
Barbauld وأنا لتسيا باريو وحنة مور Hannah More وفرانسز بيرنى Frances
Burney وإليزابيث انشبالد Elizabeth Inchbald وماريا أدجورث Maria Edg-
worth.

وفى خطاب شهير وجهه جونسون إلى اللورد شستر فيلد Chesterfield كان
يقرر أن المؤلف وليس الراعى الأرستقراطى هو الذى يمتلك إنجليزية الملك حتى إن
جونسون قد وضع إنجليزية المؤلف فى قاموس يعرف الكلمات حسب استخداماتها لدى
أفضل الكتاب - وواضحاً بذلك نهاية عهد الأدب الجميلة المرتبط بالبلاط، وكان ذلك هو
بداية ما سيعرف باسم الأدب فى العصر الرومانتى القادم عندما استطاع مؤلفون
مثل وردزورث Wordsworth وكولريدج Coleridge وجوته Goethe ورجال أدب
مثل هرذر Herder وهازليت وسانت بيف Hazlitt, Saint-Beuve وأرنولد Arnold
أن يشقوا طرقاً جديدة للتفكير فى الأمور الأدبية .

فالواقع أن المصطلح «أدب» Literature بدأ استخدامه بمعناه الحديث فى نهايات
القرن الثامن عشر، فقد بدأ هذا المصطلح ينفض عنه معانيه القديمة مثل «مجموع
الكتابات الجادة» أو «أى شىء مكتوب» أو حتى مجرد المقدرة على القراءة» كما بدأ
المصطلح يحل محل المصطلحات الأكثر قدماً مثل «الأدب الجميلة» بل والمصطلح الأكثر
قدماً وهو مصطلح «الشعر» ليصبح المصطلح الجديد والأعلى وما يعتبر الآن أفضل
الكتابات الإبداعية بصرف النظر عن نوعها الأدبى - شعر غنائى أو ملحمى أو درامى
- ونثراً كان أم نظماً، ولو أننا راجعنا نص التاريخ الذاتى لحياة الفيلسوف والمؤرخ
دافيد هيوم التى طبعت عام ١٧٧٧ بعد عام من وفاته وجدناه يعلن عن أن هدفه «كان
أن يعتبر كل موضوع مثيراً للاحتقار إلا إذا كان يؤدي إلى تطوير مواهبى عن الأدب».
فهو يستخدم المصطلح هنا بمعناه القديم وإن كان فى تعبيره شىء من الحماس
الرومانتى الجديد، أما وردزورث فإننا إذا حكمنا على استخدامه للمصطلح من سياق
كلامه فإننا نجده فى المقدمة التى كتبها للطبعة الثانية عام ١٨٠٠ لمجموعته المعنونة
Lyrical Balladas (أناشيد غنائية) ونراه يحاول فى هذه المقدمة أن يدل على أن
العلم وليس النثر هو النقيض الحقيقى للشعر ويتحدث عن ثورات «ليست فى الأدب
فحسب بل وفى المجتمع أيضاً».

وهذه النقلة من شعر البلاط فى صورته الكلاسيكية الجديدة إلى الأدب الرومانتى كانت مجرد جزء من عملية إعادة ترتيب لمقولات الفن كان يجرى القيام بها فى أواخر القرن الثامن عشر. ففى نفس الوقت الذى كان الشعر يصبح فيه أدباً فقد أصبح أيضاً يعتبر واحداً من «الفنون» وهى مقولة كانت تأخذ مكان تجميعات ثقافية سابقة مثل الفنون والعلوم النظرية Liberal Arts أو المصطلح الأسبق ربات الوحي التسع Nine muses، وقد جمع أخيراً الشعر والموسيقى والتصوير والنحت والرقص مع منتصف السبعينيات (١٧٠٠) تحت مصطلح الفنون الجميلة لتتميز بذلك عن مجرد مهارة أو صناعة الحرفيين وإسقاط كل الوظائف التى تنتمى إلى العمل اليومى مثل توفير معلومات أو القيام بالتعليم والتربية الخلقية ولكى تكون وظيفتهم الأساسية هى تحقيق اللذة من خلال الجمال، ويصف بول أوسكار كريستلر Paul Oscar Kristeller العملية الاجتماعية العامة التى تحولت من خلالها المهن المختلفة لتصبح «فنا» وتحول الشعر خلالها ليصبح أدباً:

«لا شك أن الفنون المختلفة قديمة قدم المدنية الإنسانية ولكن الطريقة التى تعودنا أن نجعلها وأن نجعل لها مكاناً فى نظام حياتنا وثقافتنا هو أمر حديث نسبياً، وليست هذه الحقيقة بالأمر الغريب كما قد يبدو الأمر على السطح، فعلى مسار التاريخ نجد الفنون المختلفة لا تتغير فقط من مضمونها وفحواها بل وأسلوبها ولكنها تتغير أيضاً علاقتها الواحد منها بالآخر كما تتغير مكانها فى النظام العام للثقافة ومثلها فى ذلك مثل الدين والفلسفة أو العلم، فالنظام المؤلف الآن الذى يجمع الفنون الجميلة الخمس لم ينشأ فقط إلا فى القرن الثامن عشر ولكنه كان يعكس أيضاً شروطاً وظروفاً ثقافية واجتماعية خاصة بهذا العصر».

فالتطور الحديث للفنون الجميلة الذى يشمل أولاً الشعر ثم الأدب قد ثبت وانتشر بفضل دائرة معارف ديدرو Diderot. أما الأسس الفلسفية والنفسية للفنون فقد قدمها كانت Kant الذى كان كتابه «نقد الحكم» Critique of Judgment الذى اعتبر فيه الجمال مع الحق والخير مقولات أولية من مقولات الفكر الإنسانى فجعل الأدب والفنون الأخرى فى تعبيرها عن الجليل والجميل معادلين فى الأهمية للميتافيزيقا التى تعبر عن الحق والأخلاق التى تعطى الموضوعية للخير .

وعلى الرغم من أن الفن لم يصل أبداً أن يكون ذا أهمية مركزية مثل الدين والعائلة والقانون أو الدولة وهى المؤسسات الأربع التى تكون أعمدة المجتمع، إلا أنه مع

ذلك قد أصبح جانباً هاماً من متاع الثقافة الأوربية الحديثة، وعلى حد تعبير ت.س. إليوت T.S.Eliot الشهير في مقاله «التراث والموهبة الفردية» Tradition & The Individual Talent فإن «الآثار القائمة» للفن تضع «فيما بينها نظاماً مثالياً أعلى» يجسد فكر وضمير أوروبا.

وقد أصبح لهذا «النظام المثالي» موضوعية برزت خلال القرن التاسع عشر في مجموع مقنن Canon من الكتابات يتألف من جميع الأعمال التي ابتدعها الخيال في النثر كما في الشعر وفي كل الأجناس الأدبية سواء الرواية أو الملحمة وظهرت في أي مكان أو زمان، وهكذا فإنه قد شمل حكايات البلاط الصيني، وكتب الهند الدينية المقدسة، والملاحم البدائية، والترانيم المسيحية، والقصائد الرعوية الغزلية الفارسية، والأغاني الشعبية، وكل صور الشعر الرائق المنظوم للبلاط، وكان من الطبيعي أن تأخذ الأعمال الأوربية الغربية موضوع الصدارة ولكن الأدب من الناحية النظرية على الأقل كان نتاجاً كونياً للخيال الإنساني، وركب البحوث تاريخاً أدبياً متصلاً بداية من الشعر الشفوي للإغريق وأقاموا للأدب مكاناً محفوظاً في كل العصور التاريخية الكبرى، مثل التعبير عن الديمقراطية الأثينية وعقلانية التنوير، أو جماليات نهاية القرن، كما أن شخصيات الأدب الكبرى مثل أوديب Oedipus وإينياس Aeneas وفالستاف Falstaff و دون كيشوت Don Quixote وطرطوف Tartuffe وفاوست Faust وبيب Pip وإمابوفاري Emma Bovary وستيفن ديدالس Stephen Dedalus قد أصبحت جميعها شخصيات لها وجود يجعلها أكثر الناس واقعية، كما أن ما عرف عن حيوات المؤلفين مثل هوراس في مزرعته في شمال شرق الإبينين (Sabine) أو بترارك Petrarch وهو يتسلق جبل فنتو Ventoux أو صمويل جونسون يركل الأحجار في هارويش Harwich أو جين أوستن تكتب في غرفتها وتزور أقاربها في الريف أو جويس ونورا Joyce & Nora في تريستا، فقد أضافت معرفة هذه الحيوات ومتابعتها مزيداً من الجوهرية لحقيقة واقعية الأدب.

ولقد كان الأدب من البداية مؤسسة تتركز حول النص، فروائع الأدب من الإلياذة و«هاملت» و«الحرب والسلام» و«تذكر الأشياء الماضية» كلها نصوص تبرز معانيها من خلال تركيب محكم داخل شكلها الأدبي وتكون هذه المعاني المركز لواقعيتها. وما زال أي حديث عن «الأدب» يعني الكتب المطبوعة التي تقف صفّاً وراء صف بترتيب بيبليوجرافي في مكتبات العالم الكبرى حيث أصبح «الأدب» مقولة مقننة من مقولات المعرفة تصنف الكتب داخلها ويعطى لها وجود مادي في نظام الفهرسة، فهذا الذي لم

يكن بالنسبة للرومانتيكيين العظام إلا مجرد مفهوم قد ترسخ وتوحد خلال القرنين التاسع عشر والعشرين ليصبح مؤسسة اجتماعية واسعة الأبعاد والثبات، وهذه المجموعات التي جمعتها المكتبات الوطنية الكبرى التي أنشأت خلال القرن التاسع عشر جعلت للأدب موضوعية واضحة كما أن ظهوره المتزايد في مناهج وبرامج الجامعات أصبح دليلاً على أهميته كحال أو صورة من صور المعرفة. وقد أدت الأبحاث والنشاطات النقدية التي نمت حول تدريس الأدب إلى جعل النسيج الوجودي للأدب أكثر سمكاً بما أضافته إليه من أدب إضافي متوسع من تواريخ للأدب ونظرياته، ومن دراسات حول الشعرية، ومن معاجم مفردات ومنتخبات، ودراسات للنصوص وتواريخ للحياة وبليوجرافيات.

ولما كان ظهور الأدب مصحوباً بثورة عقلية وسياسية واقتصادية حتى يقال عنها «كانت نعمة أن يكون المرء حياً في هذا الفجر» - فقط ارتبط الأدب منذ البداية بقوى أسقطت ملوكاً واكتسحت الكثير من العوائق أمام الحرية، وقد تكفى قائمة أسماء كتاب مثل شيللى وهيمنى Heine وهوجو Hugo ولوركا Lorca وبريخت Brecht وسارتر وميلر Mailer للتدليل على أن الأدب لم يتخل تماماً عن حماسه الثوري المبكر حتى وإن كان أفراداً من الكتاب مثل جوته ووردزورث وبييتس Yeats وت.س. إليوت قد تكيفوا واتخذوا حلولاً وسطاً أو ارتدوا إلى الرجعية، ولكن مع بزوغ سمات الدولة البرجوازية وبدء ظهورها من أرضية التنوير والثورة، وعندما جاء بعد عام ١٧٨٩ عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ فإن الأدب وياقى الفنون التي كانت لا تزال تربط نفسها بالمثالية الأولى للثورة نجد أنها قد اختارت بشكل متزايد أن ترفض وأن تدخل في صراع مع عالم المال والمدن والمصانع والآلات، وقد تمثل هذا الرفض بشكل واسع في فرنسا في كتابات بلزاك Balzac وفي إنجلترا في كتابات ديكنز.

وقد ظهر بزوغ هذا الموقف النقدي بشكل مركز في الوصف الأدبي لأماكن البلدان والمدن البرجوازية، فهناك وصف فلوبيير Flaubert لبلدة يونفيل Yonville (شمال شرق فرنسا) على أنها بلدة تحطم الروح ووصف تومبسون Thompson للمدينة ذات الليل المخيف ووصف بليك Blake للندن السوداء الشيطانية، ووصف بلزاك لباريس وديكنز لكوك تاون Coke Town واليوت للعاصمة الكبيرة الميتة ومتعددة اللغات، وقد نجد في بعض المواضع القليلة مثل شيكاغو كما يصفها دريزر Dreiser أو باريس لوحة الازدحام كازدحام النمل Paris Le Fourmillant Tableau نجد المدينة الحديثة تأسر الكاتب بقوتها وتشع منيرة بالشر قائمة تنهض من دمارها. ولكن الوصف

والنظرة الشائعة المتكررة كانت تمثلها ملاحظات فلوبيير المليئة بالازدراء فى خطاب إلى لويـز كوليت Louise Colet يرجع إلى عام ١٨٥٢ ويقول فيه: «ماذا تتوقعى من مواطنين مثل مواطنى مانشستر الذين يمضون حياتهم يصنعون المسامير» أو هذا الغضب والثورة الذى نسمعه فى كلمات رسكن Ruskin: «إن الصرخة العالية التى تصدر عن كل مدنا الصناعية أعلى من التيار الهوائى الساخن لصهر المعادن المنبعثة من أفرانها. هى فى الحقيقة صرخة لأننا نصنع كل شىء إلا البشر، فنحن نبيض القطن ونقوى الصلب ونكرر السكر ونشكل الخزف، إما أن ننير أو نقوى وإما أن نصقل ونهذب روحاً واحدة جيدة فهذا مالا يدخل فى تقديرنا للنفع والفائدة».

ونكاد نجد فى «الافتتاحية» التى كتبها وردزورث أو فى العمل المعنون «نمو ذهن وفكر الشاعر» الذى كتب عام ١٧٩٠ وظل الشاعر يعدله ويصححه بشكل مستمر حتى نشره بعد وفاته عام ١٨٥٠ نجد أنه يرسم المسار الذى سيتخذه الأدب فى القرن التاسع عشر، وفى الوقت الذى كان فيه مواطنى أوروبا يتركون الأرض الزراعية ويتجهون إلى المدن ليعملوا فى المصانع ليبنوا ويدفعوا ثمن التقدم، كان الشاعر فى السطور الأولى من الافتتاحية يكرر ما فعله سابقاً من رفض لإمبريالية الثورة الفرنسية وما لحقها من إرهاب ورعب ويتجه مبتعداً عن لندن «تلك الحجر للنمال الفظيع» ويلقى بنفسه عميقاً فى الماضى الزراعى لقرية صغيرة فى بيت منعزل بين بحيرات وجبال وستمور لاند Westmorland وفى وقت كانت العقلانية العلمية هى الطابع السائد للتفكير الرسمى وكانت بذلك ترد الحياة إلى مستوى الحساب والمنطق البارد، اختار الشاعر أن ينظر إلى نفسه على أنه بطل وإلى توجهه الشعرى كموضوع له فرفض تعليمه الرسمى فى كمبريدج وألقى بنفسه متعمقاً لذاته، وهناك حاول أن يستعيد ذكرياته التى استعادها عند رجوعه للطبيعة وأن يستعيد الأحاسيس للطفولة التى أمدته فى أوقات الكتابة وأوضاع رجولته المحدودة بعمله الشهير الذى عرفناه فى ما كتبه عن «إرهاصات الشعور بالخلود». "Intimations of Immortality" فقد وجد أن خياله الفنى يتجدد بأن وجد فى تلك التجارب المختزنة شعوراً بالوجود الأصيل ومعنى عميقاً ودينياً متعمقاً لمعنى الحياة والطبيعة، فالشاعر يكتشف أن العالم خير وأن خيريته وإن كانت متقطعة فإنها تقوم فى الماضى وفى البدائى وفى اللاعقل، وفى الطبيعة وفى الطفولة، وفى فيضان الفرح الخيالى الذى يجىء فى لحظات الكشف العاطفى الشديد الذى يسميها وردزورث «مواضع الزمن» Spots of Time والتى يسميها جويس Joyce «لحظات الظهور» Epiphanies ، وفى النهاية فإن الشعر يأتى مبرراً لأنه

صوت قوى عليا شديد البأس قد حجبته الآن المدنية الحديثة إلا أن الشاعر وخياله وقد اختارته قوة خفية للمهمة النبيلة قد جعلته نبيها ورسولها الذي يحمل رسالتها .

وهكذا فقد وضعت «الافتتاحية» البرنامج للرومانتيكية – بتأكيدا على دور الطبيعة والعامل البدائي والوعى العميق واللامعقول والفن – كما أنها وضعت أيضاً بدرجة أقل برنامج الحداثة، وقامت أجيال من المؤلفين يحيون حياتهم كلها وفق الدور الذى خلقه وردزورث سواء فى الحياة أو فى القصيدة منسحبين من المجتمع الصناعى ورافضين لقيمة المادة، وكان منهم من أخذ موقفه مع اليسار مثل بليك وشيللى ومنهم من أخذ موقف اليمين مثل يتس Yeats وباوند Pound ولكنهم كانوا دائماً مثل بطل جويس ستيفان ديدالس Stephen Dedalus قد رفضوا أن ينحنوا خدمة للعائلة البورجوازية أو للدين أو الأمة بل ولا حتى للغة التى كانوا يحسون أنها جميعاً تلقى شباكاً حول أرواحهم: فالفنان الرومانتى – مثل بيرون المنفى أو فلوبيير الذى كرس نفسه ليكون بمثابة كاهن أعظم للكلمة، ومثل سترندبرج Strindberg هذا المجنون الكاره للبشر أو مثل أوسكار وايلد الذى راح يسخر من الماركيز كوينزبرى Queens-bury خلال قضيته عن اللواط – مثل هذا الفنان كان دائماً الرجل من العالم السفلى والشخص المغترب كما كان دائماً بطلاً لنفسه وموضوعاً لذاته وكان دائماً ينظر بكبرياء وتحذ لرجال الأعمال من الطبقة الوسطى الذين يختلف عنهم، وتمثل هذا الموقف عبارات فلوبيير وهو ينصح لويز كولات Louise Colet عام ١٨٥٣ ويصف لها كيف عليها أن تعيش إذا أرادت أن تكون فنانة حقاً: «إن الفن مثل الإله اليهودى الذى يحب أن يلغ فى القرايين والأضحيات، فعليك تمزيق نفسك قطعاً وإهانة جسدك والتمرغ فى الرماد وتلطix نفسك بالقاذورات والبصاق وانزعى قلبك من مكانه! ولسوف تكونى وحيدة وستدمى قدماك وسيصحبك طوال رحلتك وحجك تقرز جحيمي، وما يفرح الآخرين لن يقدم لك شيئاً من هذا، وما هو بالنسبة لهم مجرد شكة إبر سوف يجرحك جرحاً عميقاً، وسوف تضلين فى العاصفة دون أن يكون هناك إلا نور باهت للجمال يظهر لك على الأفق» .

ولا شك أن هذه المرأة التى أرادت أن تكون سافو Sappho قد استمعت إلى نصائح فلوبيير فى كثير من التحفظ ومع ذلك يظل الدور المرسوم سليماً وصحيحاً حتى فى العصر الحديث للفن والأدب منذ الحرب العالمية، ومع أن الكثير من توهجات الرومانتية الأخرى قد تركت مع الحداثة الأدبية إلا أن الفنان مازال يعانى من فراق وتلكؤ ثقافى واضح جعله مشاكس شديد الضراوة مثل همنجواى Hemingway أو

مالر Mailler أو أبقاه معذباً موجعاً مثل لويل Lowell أو بلاث Plath أو منحرفاً في تحد مثل تنيسى وليامز Tennessee Williams أو أندريه دفوركين Andrea Dwor-kin، ويكاد هذا الهيكل العظمى الذى رسمه فلوبيير للفنان يظل ملحوظاً مرئياً فى وصف ولیم . س . بوروز William S. Burroughs وهو ابن لرجل صناعة غنى أخذ على نفسه أن يلعب دور الشاعر الملعون Poete Maudit إلى أقصى حد مستطاع:

«فقد جرح نفسياً فى طفولته باعتداء جنسى لم يستطع أبداً أن يتذكر تفاصيله وأصبح منبوذاً اجتماعياً وسقط فى عالم الرذيلة والإجرام فتناول المخدرات وحاول الشنوذ الجنسي المثلى وراح يشتجر ويوقع السكرارى فى قطارات الانفاق فى نيويورك وهرب من البوليس من تكساس إلى مكسيكو سيتي ومن طنجة إلى لندن وباريس، وأخيراً فإن الرعب الذى أصابه من قتل زوجته (وهو يحاول أن يصيب زجاجة من خمر الجن موضوعة فوق رأسها) قد خلصه من توقفه عن الكتابة ، وفى أعماله Junky (بائع المخدرات المتجول) والغذاء العارى Naked Lunch وثلاثيته الآلة الطرية -Soft Ma-chine والبطاقة المتفجرة The Ticket Exploded وإكسبريس نوبا -Nova Ex-press حطم أسلوب السرد الخطى وراح يجتنب الحدود الأخيرة للموضوعات المحرمة».

ولابد أن هذا الوصف للكاتب بوروز قد كتب بشيء من الافتعال والثرثرة وإن كانت الصفحات الثقافية لصحيفة النيويورك تايمز تعد بمثابة كاملوت Camelot (مكان بلاط قصر الملك آرثر ويستخدم كاستعارة لمكان من السعادة المثلى) لآخر الرومانتيكيين، ومع ذلك فإن كلمات الناقد كرستوفر ليمان هويت Christopher Leh-man-Haupt عن أرويل Orwell تبين أنه كان إما متأخراً عن عصره أو متقدماً عنه عندما قال عن عزرا باوند «إن من حق المرء أن يتوقع القدر الطبيعى من اللياقة حتى من شاعر» .

وقد أصبحت العقلانية العلمية الطابع الرسمى للمعرفة فى المجتمع الحديث ولكن الفنان كان دائماً متميزاً بامتلاكه لما هو النقيض المعكوس لهذا الطابع فهو يمتلك ملكة تجعله بحدسه قادراً على أن يصنع الفن والأدب من خياله الخلاق وموهبة نفسية غامضة تعتبر بمثابة طاقة إلهية فى أعماق ذاته الحقيقة تحمل المعنى إلى العالم أو تكسبه معنى، وقد تفاوتت تعريفات الخيال من قول كولريديج «إنه تكرار إلهى فى الذهن المحدود للفعل الخالد للخلق داخل الأنا هو AM | الجزئى المحدود». أو نظرة الرمزيين

أو السوراليين على أنه صانع صور منيرة بضوء خارق للطبيعة، ويعتبره ييتس مصدر رؤى وكتابة آلية، أما عند فرويد فهو اللغة الأولية للاوعى وعمل الحلم وعند يونج Jung رمز اللاوعى الجمعى أو توازن النزعات الغريزية Appetencies عند ريتشاردز Rich-ards وكذلك هو أحوال الحلم أو الرسائل المستمدة من لوحة الاتصالات الروحية Ouija boards أو الرؤى التى تولدها المخدرات التى كانت أحياناً الأفيون والآن هى الـإل. إس.دى LSD وقد يصف النقاد المعتدلون هذه الطاقة النفسية التى تولد الأدب والفن أنها مجرد انفعال Emotion أو حساسية ويربطونها بقوة الإنسان النهارية ولكن النقاد أصحاب النظرة الجذرية يميزون بين الخيال الأولى والثانوى ويتحدثون عن «قدرة للرؤية والتنبؤ» وعن اللاوعى الأولى Primal Unconscious بل وعن «الذاكرة الجمعية للجنس» Race memory، ولكن أياً كانت التسمية التى تسمى بها تلك القدرة على صناعة الشعر فإن الحركة الرومانتيكية قد جعلت منها دائماً الطاقة الجوهرية لصناعة الأدب الابتداعى والتى تصنع أشياء أحلى وأصدق مما يستطيع الذهن العقلى أن يكتشفه فى معاملهِ وبآلاتهِ الحاسبة والتى ليست أجزاءها كلها «إلا رمالاً على شاطئ البحر الأحمر حيث تضيئ خيام إسرائيل بضوء باهر».

وراء كل الصور التى صنعت للفنان الخلاق ذى الخيال سواء فى حياته مثل حياة جيمس جويس أو فى كتاباته وفنه مثل ستيفان ديدالوس فإن كتاب القرن التاسع عشر والعشرين قد صنعوا بالتدريج نظرية شعرية مساندة تعرف العمل الفنى بطرق تجعله معارضاً مناقضاً للمادية البرجوازية ولمنتجاتها المصنوعة للاستهلاك، إن الأداة الأساسية والرمز الأول للتصنيع كان دائماً الآلة، والأدب نفسه كان تطوراً ثقافياً للآلة التى هى آلة الطباعة، ولكن الأدب مع ذلك يغفل دائماً أساسه التكنولوجى ويربط بينه دائماً وبين ما هو ضد الميكانيكية ليرتبط بالطبيعة وما هو طبيعى وما هو عضوى وباطنى وتلقائى وسرى غامض وما هو إنسانى عطوف، وقد جعلت الرمزية والاتجاهات الجمالية الأسلوب الأدبى يشع بضوء وهالة من الضياء الأفلاطونى تشجب المنتجات العديمة الأسلوب الخشنة التى يخرجها المجتمع الصناعى وترى أنها منتجات قبيحة وأنها أشياء لا شكل لها من سقط المصانع. فالآلة تنتج دون توقف سيلاً لا ينتهى من منتجات متشابهة موحدة تنتج بالجملة للبيع فى السوق وهكذا فإن الفن أصبح هو التعبير عن إنتاج العبقورية الخلاقة التى لا يمكن التنبؤ بها بل تظل دائماً مثيرة للدهشة لأنها العمل المفرد للفرد الخلاق، وإذا كان سوق آدم سميث Adam Smith النفعى البراجماتى قد وضع قيمة المنتجات حسب السعر الذى تستطيع أن تحصل عليه وفقاً

لمدى توفرها ولوظيفتها المستخدمة فإن العمل الأدبي يتميز عنها بأنه ليس له منفعة عملية ولذلك فهو «لا يقدر بسعر أو ثمن» بل هو بعيد تماماً عن كل اعتبارات السنت والدولار .

«بمرور الوقت وعندما استطاعت تكنولوجيا المجتمع الصناعى أن تنتج وسائلها الفنية الخاصة وفنونها من الفونجراف وشريط التسجيل والتصوير الضوئى والسينما والتليفزيون والفيديو واللوحات ومستنسخات الروائع الفنية والموسيقى الإلكترونية، وكتب الفكاهة المصورة رخيصة الثمن المنتجة إنتاجاً واسعاً أو روايات الكتب المجلدة بجلود ورقية Paper Back بما فى ذلك قصص الغرب الأمريكى وقصص الغرام وكتب الروايات البوليسية التى تحكى عن اكتشاف المجرمين Whodunit، وعندما حقق المجتمع الصناعى كل ذلك كانت الثقافة العليا تقف موقف الرفض من هذا الإنتاج بالجملة وهذا الفن الجماهيرى على أنه إنتاج متدنى القيمة زائف لأنه كان مصنوعاً فى أعداد كثيرة ومن إنتاج الآلة للاستجابة للأذواق الديموقراطية، ولدينا تلك المقالة الشهيرة لوالتر بنجامين Walter Benjamin المعنونة «العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الصناعى» لتقدم تعبيراً عن هذا التفكير الذى ساند هذا الرفض المستمر لمنتجات الآلة، وهو يرى أن الآلة التى تنتج الفن الشعبى ويمثل على ذلك بمنتجات المطبعة والكاميرا وشريط التسجيل ويرى أنها كلها تفسد ما تنتجه بإنتاج عدد لا نهائى من النسخ المتطابقة ونسخ متكررة تجرد العمل الفنى من الصورة أو العمل النحتى أو الأداء المسرحى بل وحتى الحكاية الشفوية المعلنة من كل ما لها من هالة مميزة، وهذه الهالة بالمعنى الذى يستخدمه بنجامين هى الطاقة الثقافية الخاصة التى يمتلكها العمل الفنى بفضل تفرد وكونه صادراً عن مصدر مخصص فى الفرد والوضع التاريخى له، ولاشك أن هذه حجة غريبة عندما تصدر من ماركسى، فهو يهاجم بها الفن الشعبى للبروليتاريا الذى يرفه عنها ويسليها حتى وإن كان يستغلها، على حين أنه من ناحية أخرى يعرف الفن العظيم بأنه هذا الذى تحيطه «هالة» مميزة، وهو أمر لا يتوفر إلا للموضوعات فى بلاطات الملوك أو فى صالات عرض النبلاء أو فى مجموعات البلوتوقراطية من الحكام الأثرياء وكلها مجموعات توجد عادة وحيدة ومنعزلة عن بقية العالم، ولكن علينا أن نتذكر أن الماركسية فى جوهرها أيديولوجية رومانتيكية وقد ظهرت فى عصر ازدهار الرومانتيكية وأن بنجامين كان دائماً منجذباً لهذا الوجه من أوجه المادية التاريخية .

ومع مرور الوقت أصبح عدد من الفنون الحية التى تصنعها الآلة مقبولاً على أنه

فن حقيقى وذلك مثل الفيلم - من التصوير الفوتوغرافى والسينما - وبعض أنواع الموسيقى الشعبية - وعلى وجه الخصوص الجاز وبعض المسرحيات الموسيقية والأغاني الشعبية بل وبعض موسيقى الروك. ولكن كل هذه الفنون لم تبلغ درجة الفن ليس بحكم مصادرها التكنولوجية أو الاجتماعية - أى ليس من حيث إنها منتج على نطاق واسع وله قيمة مقننة وأنه منتج للمستهلكين - ولكنها أصبحت فناً لأنها اكتست بصفات الخلق الفردى وبالأسلوب الذى يعرف فى الفن العالى. ولكن الفن الرومانتى لم يستطع أن يغفر للمجتمع الصناعى إلى حد الاعتراف بأنه قد استطاع أن يعمل على تقدم الفنون التقليدية أو أن يخلق فناً نشطة أخرى خاصة به بل إنه يرى أن المجتمع الصناعى قد أنتج هذه الفنون الشعبية على نمط وصورة الفن العالى مما جعلها موجهة ضد النظام الاجتماعى والتكنولوجيا التى أنتجتها، ولقد أصبح الفيلم الآن أكثر قسوة وخبثاً فى نقده لكل صورة السلطة السياسية والجنسية أو العقلية أكثر مما كان الشعراء الرومانتيكيون كما أن الموسيقى المسجلة إلكترونياً والموسيقى والأغاني المضخمة والموسيقى الروك قد غدت ثورية وتخريبية حتى إن السياسيين يمكن لهم أن يكسبوا أصواتاً وأن يجذبوا إليهم وسائل الاتصال الجماهيرى إذا ما وجهوا جانباً من حملاتهم الانتخابية لمهاجمتها .

وهكذا فإن الأدب بعد أن انصرف عن أن يكون محاكياً أو تعليمياً ليصبح ابتداءً خيالياً - ومصباحاً يضئ ظلمة الجهول أكثر منه مرآة تعكس عالماً معيناً وذلك إذا استخدمنا الصور التى جعلها ماير إبرامز Meyer Abrams صوراً شهيراً (فى كتابه المصباح والمرأة) فإن الأدب أصبح يزعم لنفسه أنه يعبر عن الروح الإنسانية الحقيقية وأنه يتحدث من خلال الخيال عن الجمال واللفظ والنور أو عن فن مميز هو فن للفن ذاته .

فالعمل الفنى المكتمل وقد تميز بجماله وشكله وأسلوبه ومهارة صنعه وتركيبه مثل جرة كيتز Keats الإغريقية ، «عروس الهدوء والطمأنينة غير المنتهكة» أو طائر بيتس المصنوع «من الذهب المطروق والمطلى المزخرف بالمينا الذهبية» - مثل هذه الآمال قد ظلت قائمة فى تناقض كامل مع قبح التصنيع وخشونة منتجاته ونفعية قيمة ومادية مواقفه وابتذال حياة محدودة بالعملة النقدية وما يرتبط بها .

وعلم الجمال Aesthetics، وهو مصطلح صيغ خصيصاً ليشمل قيم الفن الرومانتى، قد أكد على إبراز الخواص الشكلية للفن وعلى وجه الخصوص الأسلوب

وهو خاصية تتحقق في كل وجه من أوجه العمل الفني من قوالب ونبرات الصوت إلى السياق والصور وأنواع المجاز في الشخصيات والحبكة، ويتصاعد الأسلوب في كل هذه العناصر ليصنع كلا كاملاً تاماً فيه التوافق وبهاء التألق للعمل الفني الذي تم اكتماله على حد تعبير جويس في كتابه «صورة الفنان Portrait of the Artist»، كما أن رغبة فلويير التي عبر عنها في خطاب شهير من عام ١٨٥٢ أن يتخلص الكاتب من المحاكاة ومن خضوع ومتابعة الكاتب للعالم فإنه يمسك على نحو كامل بجوهرية الأسلوب في الأدب، فهو يقول «إنه يريد أن يكتب كتاباً عن لا شيء»، أي كتاباً لا يعتمد على أي شيء خارجي ولكنه يتماسك بمجرد قوة الأسلوب». والصنعة والأسلوب «كانا كثيراً ما يقومان على القدرة النفسية ويقال عنها إنهما اللغة الطبيعية للخيال الشعري ولكن مركزيتهما للأدب قد جعل لهما حياة مستقلة، ويقول فاليري «إن الأسلوب هو أحد الأسماء التي تشير خاصيتها الموسيقية إلى لغة تحمل كلماتها في صوتها معناها».

وإذا كان العمل الفني هو الأسلوب فإن حكاياته هي الأساطير، فالأدب لا يستخدم وقائع العلم الرتيبة المجردة من العاطفة ولكنه يستخدم الصور الحديثة من الطقوس والحكايات من مثل تلك التي جمعها سير جيمس فريزر Sir James Fraser في كتابه الشهير «الغصن الذهبي» Golden Bough وهو كتاب على الرغم من أنه قد كتب ليدلل على انتصار العلم على السحر فإنه قد أصبح بالنسبة لعالم الأدب كنزاً لمجموعة نفيسة من الأساطير وإثبات لمركزية أهميتها في الحياة الإنسانية، والنظر إلى الأدب على أنه أسطورة وليس مجرد قصة أو حكاية كانت له فوائد جمة، فهو يربط الأدب على نحو آخر بالماضي القديم الجنس البشري وتلك كانت دائماً رغبة وأمنية قديمة، كما أن هذه النظرة قد حررت الأدب من أن يكون مجرد إعادة نسخ لصور العالم المتدنى وهنا والآن. وفوق ذلك كله فإن هذه النظرة إلى الأدب على أنه أسطورة في مجتمع يتجنب بإصرار الخرافة واللامعقول فإنها تجعل منها وسيلة منافسة أعلى للمعرفة من العلم، فالأدب عندما لا يكون مجرد حكي لحكايات أو تظاهر وادعاء فإن الأدب كأسطورة يقدم صورة حديثة للأساطير القديمة للنشأة والمقدس الخارق للطبيعة وكل ما هو محرم أو تابو Taboo وإعادة صياغة للطقوس القديمة حول كبش الفداء Scapegoat وطقوس وشعائر الإدخال إلى المجتمع ومراحل حياة الفرد، مستلهماً ذلك من ذكريات البطل ذي الألف وجه من الرحلة خلال الأرض الموات للملك الصياد Fish-er King.

وليس كل الأدب بالطبع أسطوري بشكل واضح مثل دورات الرؤية عند بليك أو

عمل بروننج Browning: مجيء شايلد رولاند إلى البرج المظلم Childe Roland to the Dark Tower came أو رواية جويس: يولسيس Ulysses أو مائم فنجان Finnegans Wake، ولكن الحديث عن قصص الأدب علي نحو عام وغير دقيق على أنها أساطير قد أعطى الأدب هالة من السرية والغموض وكان تعبيراً عن أنه يعيد قصص الحكايات الأولى لما كان دائماً مصدراً للخوف والرغبة في كل زمان ومكان، كما أن الأدب قد وجد في ذلك منبعاً لصور خيالية في تلك الرموز الثقافية المستديمة مثل دائرة الكمال وصليب العذاب وشمس العقل وقمر الخيال والمقابلة بين الفوضى والنظام والحمل والنمر والتي أصبحت جميعها أيقونات أدبية.

وتصوير الأدب لنفسه على أنه أسطورة حتى في أكثر صورة دنيوية لم يمكنه فحسب من التسرب إلى أسرار الماضي القديم بل منحه قوة معاصرة على أنه يفعل ما كانت الأسطورة تفعله دائماً أي ابتداء حكايات تعطي العالم معنى على نحو إنساني مرضى، فعندما يوفر الأدب ظهور أبطال جدد مثل المحقق السري أو الجاسوس أو مثل الكمبيوتر Hal الذي له إرادة مستقلة في الفيلم المعنون عام ألفان وواحد 2001، فإن الأدب في هذه الأنواع الشعبية يعتبر أيضاً أسطوري من حيث قدرته على تركيز وتفسير شظايا تجارب الحياة المعاصرة وإعطاء هذه التجارب للناس معنى وهدفاً لم يعد العلم أو الديانة العقلانية قادران على أن يقدموا لها تفسيرات تقيم الحياة.

فالحدود المفتاحية للأدب هي إذن الخيال والإبداع والأسلوب والأسطورة. ولكن أحد لم يجمع كل هذه المصطلحات في نظرية أدبية متكاملة تعتبر حجة للأدب وتجمع النقد المتفرق في الوقت والمكان في مجموع أدبي كبير، حقاً، لقد كانت هناك محاولات نقدية كبيرة من أنواع مختلفة مثل الدفاع عن الشعر Defence of Poetry لشللي والثقافة الفوضوية لأرنولد Arnold وكذلك نمو الأدب Growth of Literature لشادويكز Chadwics ثم نظرية الأدب لوك ووارن Wellek & Warren وكتاب فراي Frye تشريح النقد Anatomy of criticism، ومع هذا فقد ظلت نظرية الأدب سلسلة من المحاولات التي استهدفت التوصل إلى مثل هذه النظرية ولكنها ظلت سلسلة من المقالات والملاحظات دون أن تبلغ حد أن تكون نظرية منهجية متكاملة، وقد كان لذلك نتائج سننظر فيها في الفصل التالي .

وقد ظل الأدب متفرداً بحكم نفسه مستقلاً عن المجتمع الذي قام ليهاجمه، وتمثلت الميتافيزيقا الأدبية في حقائق متعالية تتبع تلقائياً من عوالم الجليل والجمال والشكل

صادرة عن الأعماق الداخلية للنفس، ومن الطاقات البدائية الأصلية للكائن القادر على الخيال ولتعاود ظهورها على نحو غامض من الماضي الخفى الغارق فى الزمان، ومع ذلك فإن القيم الأولى للأدب ظلت دائماً صورا منعكسة فى مرآته مضادة للحقائق السائدة فى مجتمع المال والآلات والبرلمانات والمصانع والمدن والمعامل . فعلى الرغم من كل عداوته للبرجوازية والعالم الذى تصنعه فإن الأدب ظل دائماً جزءاً وإن كان جزءاً سلبياً من النظام الاجتماعى الذى يرفضه، فقد كان فى حقيقة الأمر وسواء كان هذا مدحاً أو ذمماً هو النظام الأدبى للمجتمع الرأسمالى الحديث للغرب مع إعطائه وظيفة رسمية معترف بها لرعاية الإبداع والخلق والتعبير عن أعلى طموحات الروح الإنسانى، ولكن لاشك بالطبع أن العالم الحديث لم يعطى للفن وخاصة للأدب مكاناً مركزياً فيه أو موضعاً فى المركز من النظام الذى تترتب فيه الأشياء ومع ذلك فقد أعطى العالم الحديث للفنانين المبدعين وأعمالهم مكاناً له على الأقل قدراً من التوقير: كما أن هذا المجتمع قد قبل أن يكون الأدب موضوعاً للتعليم فى نظامه التعليمى وأعطاه واقعاً قانونياً فى المحاكم التى تحميه بقوانين حقوق المؤلف والتى تعفيه من الافتراءات وتشويه السمعة المفروضة على الأنواع الأخرى من الخطاب .

حقاً إن مجتمعات عالم الغرب الحديث كانت من الثراء والثقة بنفسها وكما كانت قادرة على القبول والتسامح مما جعلها ترعى مؤسسات كالأدب الذى كان هدف وجوده أن ينتقد النظام الاجتماعى المقرر وقيمه المركزية، أما فى المجتمعات الأكثر تقليدية فإن كل المؤسسات كانت تقوم بدور إضفاء الشرعية على النظام القائم بل وعلى المجتمع الغربى الحديث نفسه فكانت المؤسسات الأخرى مثل الدين ووسائل الاتصالات والقانون التى كانت إلى حد ما تنقد النظام القائم فإنها كانت تنتهى دائماً بأن تكون مدافعة قوية عن الوضع القائم ولا تكشف عن ضعفها إلا لتحافظ على قوتها، وكانت موضوعات الدراسة الجامعية الأخرى مثل التاريخ والاقتصاد ترى بشكل منتظم أن مصالحها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمصالح العالم، أما الفنون وخاصة الأدب فقد ظل عند كل فرصة تسنح له يعرض اليد التى تطعمه.

ولقد أصر الماركسيون دائماً بنظرتهم إلى البنى الثقافية الفوقية على أنها تتحدد بالبنى التحتية الصناعية والأيدولوجية – أن يقرروا رغم كل ما قد يخالف ذلك أنه كان هناك ارتباط وثيق منذ البداية بين الفن الرومانتيكى والدولة الرأسمالية. فيتحدث ماركس وإنجلز فى البيان الشيوعى عن التجميع الفكرى لأدب عالمى فى بدايات القرن التاسع عشر على أنه كان نوعاً من السلب الرأسمالى الذى كان من خصائص

الرأسمالية لموارد الدول غير المتقدمة: «فمن الآداب الوطنية والمحلية العديدة كان (يقوم) أدب عالمي». وفي إطار هذه النظرة فإن الأدب الكوني العالمي كان يجمع بنفس الطريقة ولنفس الأسباب التي كانت الإمبريالية تنهب العالم في مرحلة التراكم الأولية لخلق سوق عالمية تستطيع فيها أن تبيع بضائعها، والنقاد الماركسيون يرون أن الأدب في القرن التاسع عشر والقرن العشرين كان يختفى تحت قناع من النقد الظاهري للمجتمع الرأسمالي على حين كان يقدم دفاعات وتبريرات للإمبريالية والتمييز العنصري وهيمنة الرجال الذكور وغير ذلك من صور الاضطهاد التي يفترض أنها من خصائص الرأسمالية، وهكذا كان ينظر إلى الفن على أنه «تعلق وولع مرضى بالسلع» وأنه بمثابة أفيون المثقفين» أو طريقة غير ضارة لفصد الضغوط المضادة للمجتمع وعناصر الفوضى التي تفسد المجتمعات المركبة أو مجموعات الساخطين الذين قال فرويد إنه لا مهرب من وجودهم في المذنبات التي تكبت اللبido كما يفعل المجتمع الرأسمالي .

وليس من الضروري أن نقبل كامل المعنى الظاهري للنقد الماركسي لنصايق على صحة الحجة التي يقوم عليها هذا النقد والتي ترى أنه على الرغم من ثورية أساطير الرومانتيكية فإنه كان هناك دائماً ارتباطاً وثيقاً يعمل بربط الأدب بالمجتمع الذي تولد فيه، فلو إننا نظرنا في الاتجاه الذي يشير إليه الماركسيون فإننا نستطيع مثلاً أن نرى كيف أن دور الفنان وإن كان إلى حد ما فاسقاً خليعاً فإنه مع ذلك يرفع إلى درجة المثالية قيم الطبقة الوسطى حول الفردية والإبداع، وأن العمل الفني الكامل الذي يمتلكه إلى الأبد وعلى نحو خاص يكاد يكون مقدساً هو أيضاً رفع إلى درجة مثالية لما نادى به لوك LOCK عن حقوق الملكية القائمة على العمل، فالأدب يؤكد على أهمية ما هو جديد وحديث، كما يرى أن الأصالة والتفرد خصائص أساسية أولى للفنان الحقيقي والفن الحقيقي ، وذلك بنفس القدر الذي يسعى به عالم الصناعة إلى التقدم والتغير الدائم بل ويكافئ عليه، فالإبداع والابتكار أمور يحتفى بها احتفاءً كبيراً في الفنون وفي مجال الأعمال ثم إن الصنعة الماهرة والتراكيب المعقدة، وإن كانت تعني أشياء مختلفة في أماكن العمل المختلفة فإنها مع ذلك معاني مألوفة للمهندسين والشعراء على السواء، ولا شك أن الفن والأدب يعطى لهذه القيم دلالة ومعاني متميزة ولكننا لسنا بحاجة إلى كثير من التبصر والفهم لنرى أن الفن والرأسمالية يلتقيان ويقوى كل منهما الآخر في نظرتهم المشتركة للملكية والعمل والابتداع والفردية والتغير .

ويمكن اعتبار شو Shaw شاعر هذه العلاقة المخفية عادة بين الصناعة الحديثة ولفن، فعلى خلفية من المعتقدات التقليدية عن الفارق المطلق بين الشاعر ورجل الأعمال

فأنا نجد شو يسعد ويسر بأن يكشف في أعماله عن العلاقة الوثيقة بين الاثنين من خلال التناقض الظاهري بين الاضطراب والتشوش الذهني لرجال العمل الدنيوي وبين صفاء ذهن الشاعر ويقدم شخصيات مارش سانس March Sanks في كانديدا Can-dida أو دوبرودات Dubedat في مشكلة الطبيب Doctor's Dilemma ثم أنه أحياناً يقلب آلية التصوير هذه فيقدم لنا سياسيين لهم قدرات الشعراء مثل قيصر و نابليون أو رجال أعمال يتوفر لديهم الخيال مثل أندرشافت Undershaft الذي يطوق الفنانين والمثقفين ذوي الاتجاهات الأرثوذكسية التقليديين .

وهكذا فإن شو يحاول أن يثبت أن الخيال والتفكير الصافي السليم هي القوى إلى تحرك العالم إلى الأمام وهكذا يظهران في مسرحه كما يظهران في العالم لدى أرباب المهن وفي مجال الأعمال ومجال الفنون على السواء، وليس من الغريب إذن أن يعبر بيتس مثل غيره من الرومانتيكيين عن عدم محبته لشو مقارناً إياه بألة كبيرة للخياطة بيتسم وبيتسم بأسنانه البيضاء الكبيرة وهو يخرج مجموعة من الأفكار المتناقضة الساخرة .

وعلى الرغم من تزايد الوعي بهذه العلاقة فإن الأدب وبقية الفنون قد ظلت بلا كلال ترفض أى تماثل أو تطابق بينها وبين العالم الحديث، فالكلمات المليئة بالعاطفة والانفعال للفنان المصمم وليم موريس تكاد تصف نظرات أساتذة الأدب وكتاب الطليعة في عام ١٩٩٠ بنفس القدر الذي كانت تصف به الرومانتيكيين ذوي العيون البريئة من عصر سابق:

«إذا ما استثنيت رغبتى فى إنتاج أشياء جميلة، فإن الانفعال الرئيسى فى حياتى كان وما زال هو كراهيتى للمدنية الحديثة.. فماذا أقول عن سيطرتها وإهدارها للقوى الميكانيكية، وعن دولتها (الكومنولث) التى هى غاية فى الفقر، وعن (أعداء) دولتها (الكومنولث) الذين هم غاية فى الثراء أو عن تنظيمها الضخم - لبؤس الحياة! إنها تختصر الملذات البسيطة التى كان لأى أحد أن يتمتع بها لولا حماقتها فقط؟ إن اتبذالها غير المبصر قد حطم الفن.. فكأن كل صراعات الإنسانية لعصور طويلة لم تنتج إلا هذا الخلط القبيح الدنىء الذى لا هدف له».

ولقد ظل المشتغلون بالأدب فى كل المستويات يعتقدون ويمارسون مثل هذا العداء المرير للخط الأساسى للمجتمع الحديث وكأن نقد النظام الاجتماعى ونقد السياسيين ورجال الأعمال هو الأمر الذى لا يمكن للفن بدونه أن يقوم، ولكن الفشل فى الاعتراف

والتصرف على أساس الوضع الفعلى للفنون فى المجتمع الحديث على الرغم من تزايد وضوح هذا الوضع، قد قضى عليها أن تظل فى موضع للسخرية وعدم الجدوى فى العالم الاجتماعى على الرغم من أن هذا العالم هو العالم الوحيد الذى يمكن لها فيها أن توجد والذى توجد فيه بالفعل، كما أن هذا الفشل أيضاً قد أسلم الفنون أى الأيديولوجية الرومانتيكية - بما تعنيه من اهتمام وإبراز للخيال المبدع للفنان، والقول بتفرد وكمال العمل الفنى وسحر الأسلوب وسر الأسطورة - وكلها معانى ومواقف قد نمت فى معارضة مباشرة للمجتمع الرأسمالى .

ولكن كما أن المجتمع نفسه قد تغير وأصبح شيئاً آخر غير تلك المدينة التى وصفها ديكنز - مدينة كوكيتاون Ckokerown بمصانعها السوداء الشيطانية - فإن الأيديولوجية الرومانتيكية هى أيضاً قد تزايد افتقادها لمصادقيتها قرب نهاية القرن العشرين .

ولكن ما زال هناك بالطبع من يعتقدون فيها وهم كثرة، وخاصة فى مجال الفنون «الجميلة» الذين ما زالوا حرفياً ينظرون للفنانين على أنهم أفراداً مميزين وينظرون للفن على أنه شىء مقدس، بل إن القانون، كما سنرى قد انشغل انشغالاً بارزاً بمحاولة الموازنة بين الجماليات الرومانتيكية المتطرفة وبين مظاهر النهم والطمع الحديث والاتجاه إلى عبادة الشخصية، ولكن على نحو عام فإن التغيير فى السياقات الاجتماعية والتكنولوجية الذى سننظر فيه بعد قليل، قد جعل هذه الأفكار الرومانتيكية تفقد سريان مفعولها وقدرتها على الإقناع، ففى داخل العالم الأدبى نفسه قد تم إسقاطها تماماً على يد جيل من النقاد التفكيكيين أما فى خارج هذا العالم سواء للأدب أو الفنون فقد أصبحت هذه النظريات فكاهة شائعة عامة، وقد اتضحت نكهة وطعم هذا الموقف ثقافياً وتمثلت عدم أهمية هذه النظريات فى إعادة حديثة لمهزلة فنية قديمة استفزت غضب الجمهور والقضاة الذين وقفوا ضدها .

وقد حدث هذا عام ١٩٨٩ وكان كل من شارك فى هذه المهزلة يعرف دوره معرفة تامة. ففى شيكاغو نظمت صالة للعرض الفنى معرضاً على نحو يتطلب من الداخلين إليه أن يأتوا بأقدامهم العلم الأمريكى، وفى واشنطن نظم عرض للصور الفوتوغرافية للمصور روبرت ماپلثورب Robert Mapplethorpe هى مجموعة من الصور لمناظر سادية ومازوكية وكان من ضمنها صورة لرجل أسود يبول فى فم رجل أبيض وصوراً لرجال مكبلين بأدوات وحيل مختلفة بارعة الصنع من السلاسل والبكر والجلد، وكما

تمت الإشارة حينذاك فإن جميع الجرائد والمجلات وبرامج التليفزيون لم تستطع بل ولم تحاول أن تنشر أو تذيع صور مابلثورب الحقيقية، وقد كان عرض مابلثورب قد جمع بالإستعانة بأموال من الحكومة الاتحادية وقد قام بالتجميع لهذه الصور معهد الفن الحديث في جامعة بنسلفانيا، وحدث كذلك في نورث كارلونيا أن قام واحد من الطليعة الفنية عنده قدر كبير من اليأس والتهور وهو اندر زسرانو Andres Serrano وكان مدعوماً من مركز الجنوب الشرقي للفن الحديث South eastern Center for Con-temporay Art في ونستون سالم بمنحة من أموال الدعم الوطنى، وقام هذا الفنان بعرض صورة لمسيح على الصليب غارقاً في بوله، وكان ذلك صيفاً حاراً وفيضاً من البول والكثير من التظاهر بالمواقف القديمة الرومانتيكية المصحوبة بميل حديث للظهور في وسائل الإعلام Media Exposure!

وأمام هذا كله فإن السياسيين والفنانين قد عرف كل منهم دوره، وكانت المحكمة العليا قد أصدرت حكماً أخيراً بأن التعديل الأول للدستور يضمن الحق في حرق العلم أو بالتالى تلويثه بأى طريقة يراها الفنان مثيرة جذابة وضرورية لحرية التعبير، أما رئيس الجمهورية فقد اقترح تعديلاً على الدستور يحرم أى معالجة لاتوقر العلم، ولكن الكونجرس اكتفى بأن يصدر قانوناً يمنع إساءة الاستخدام للعلم وقام طالبان من جامعة برنستون بتحدى هذا التشريع مباشرة بحرق العلم في فناء كانون جرين (حديقة المدفع) بالجامعة ليثبتوا أنهم لن يتحملوا أى تضيق على الحرية الفردية، وخرجت من الكونجرس أصوات مدوية تهدد أنه سيقطع كل تمويل للفنون لأن المال العام قد استخدم في رعاية أعمال فنية مزعومة قد أثارت مشاعر دافعى الضرائب وخرجت على حدود اللياقة العامة، فقام السناتور الفونسو داماتو Alfonso D' Ama- to وهو جمهورى من نيويورك بتمزيق كتالوج مطبوع فيه لوحة سرانو Serrana التى تمثل المسيح المصلوب الغارق في البول وألقاه على أرض مجلس الشيوخ وراح يدوس عليه بقدميه، أما جس هلمز Jesse Helms وهو شيخ جمهورى من نورث كارولينا فقد قدم تعديلاً على قانون المنح الاتحادية National Endowmentbill وعلى تمويله (انظر جريدة نيويورك تايمز ٢٧ يوليو ١٩٨٩) يطالب فيه بمنع استخدام الأموال الاتحادية «لتشجيع ونشر وإنتاج مواد إباحية أو غير محتشمة بما فى ذلك، ودون قصرها على هذا، وصف مناظر سادية مازوكية أوالعشق المثلى أو استغلال للأطفال أو لأفراد يقومون بأعمال جنسية، وكذلك المواد التى تستهين بمواد أو معتقدات أتباع ديانة معينة أوغير المتدينين» Nonreligion، وكانت هذه الإشارة إلى غير المتدينين مراعاة خاصة

من مجلس الشيوخ أعطت التشريع لغة المجلس، ومع ذلك وعلى الرغم من أن لغة التشريع كانت مضحكة فإن النتيجة كانت خفضاً في الاعتمادات وحرماناً من الأموال الاتحادية للهيئات التي رعت معرض مابلثورب، وأعمال سيرانو لمدة خمسة أعوام.

ثم جاء بعد ذلك دور الخبراء، وكان موقفهم العام هو الموقف المعتاد والمنتظر الذي يعلن أن ليس للحكومة الحق في فرض رقابة على الفن أو محاولة تعريف موضوعه، وقد علق بلباقة حول هذا الموضوع أحد مديري المتاحف قائلاً: «إن الفن يعالج عادة المواقف المتطرفة في الأوضاع الإنسانية وليس من المتوقع عندما يفعل الفن ذلك أن يسر كل الناس أو يسعدهم»، أما روبرت بروسطين Robert Brustein وهو ممثل ومخرج لأكثر من عرض ناجح صدم الجماهير في مسارح بيل وهارفارد فإنه هاجم الحكومة لأنها لم تقدم مالا كافياً للفنون وكأنما المال الأكثر كان سيمنع أو على الأقل سيجعل السخرية والاستهزاء بالقوانين أكثر قبولا، ثم استمر في القول متشكياً من أن «المعونة الاتحادية للفنون في بلدنا تبلغ فقط ما نسبته ٥٪ من مجموع الميزانية المقررة للمؤسسات الفنية ، وذلك بالمقارنة بنسبة ٦٠٪ إلى ١٠٠٪ لدى الدول الأكثر تمدناً»، وكانت ألمانيا الغربية هي المعنية بهذه الدول الأكثر تمدناً كما كان شأنها عادة فقد «كانت تعطي ما يعادل ٦ بليون دولار للمسرح وحده» ، ويختتم برستين حديثه بالتحذير القديم المؤلف «من فرض قيود خلقية على النشاط الجمالي». ومذكراً السياسيين «أن الأجيال القادمة ستحكم على الفن بكيفيته وليس بمضمونه الأخلاقي». أما الاقتراح بخفض الاعتمادات لتمويل الفنون فقد أثار مزيداً من صرخات الغضب والألم: «هذا تدخل من الحكومة الاتحادية في حرية الفنون»، وإن «كل مؤسسة ثقافية في البلاد يجب أن تصيبها القشعريرة من هذا الإجراء» وفي قول آخر : «إننا نعاقب لأننا قمنا بالضبط بما علينا أن نقوم به، أي تحدى الجمهور وتحريكه ليرى ويفكر ويناقش موضوعات الخلاف الحرجة في ثقافتنا ومجتمعنا»، وخلاصة القول إن كل من له علاقة بالفنون قد عبر عن غضبه واستيائه من هذا التدخل فيما اعتبروه حق الفن في تعريف موضوعاته الخاصة، وقام متحف Corcoran كوركوران بالإعتذار إلى أمناء المتحف القيمين عليه وللفنانين الأمريكيين لجرأته على إلغاء عرض صور مابلثورب على أساس أنها قد تجرح الذوق العام وتعرض التمويل الاتحادى للمتحف للخطر، ولكن هذا كله كان دون جدوى رغم أن مجلس الإدارة قد وجه إلى مدير المتحف ضغطاً ولوماً شديداً رغم الاعتذارات المهينة من جانبه، وصرح العديد من الفنانين بأنهم لن يعرضوا في متحف كوركوران المستقبل، وبعد ذلك بقليل وعندما أصبح التعديل الذى اقترحه هيلم Helm تشريعاً فإن المؤسسة

الفنية فى نيويورك كادت أن تقطع رقبة مدير المنح الاتحادية للفنون، حتى إن ليوناردو برنستين Leonardo Bernstein قد رفض أن يقبل منحه جائزة من رئيس الجمهورية عندما ألقى منحة من عشرة آلاف دولار كانت ستمنح لمعرض المصابين بمرض الإيدز لأنهم انتقدوا السناتور هلم Helm وغيره من السياسيين فى كتالوج المعرض، وهكذا ارتفعت حرارة الغضب حتى أن المدير اضطر أن يخضع ويستسلم وأخيراً قبل، إنقاذاً لماء الوجه، أن يعيد المنحة إلى المعرض ولكن ليس الكتالوج الذى أحتوى على النقد المسىء .

ولكن ليس فى كل هذا شىء من الحياة العقلية الفكرية الصحيحة، هو مجرد إفصاح عن مواقف فنية رومانتيكية تقليدية لصالح السياسيين والمكانة والمال والسلطة الاجتماعية التى لم تعد متمشية مع الوقائع والحقائق التى أصبحت معروفة ومفهومة، مثل أن الفن ليس إلا ما يقول المجتمع الذى يتبناه، أنه كذلك، وعلى الرغم من كل هذا الغضب والثورة التى جندها عالم الفن دفاعاً عن حقه فى أن يعرف الفن وأن يدعى لنفسه الشهرة والمكانة المصاحبة لذلك، على الرغم من هذا فإن قضية مابلثورب - لم ليست إلا دليلاً جديداً على أن الفنون هى مجال اليسار المجنون وليس لها تأثير حقيقى على أمور الدنيا الجدية، كما أنه دليل على أولئك الذين يفكرون فى هذه الأمور إنما يعيدون تكرار حتى الإملال آراء تقليدية مألوفة ترى أن الفن موضوع جزئى وخاص هدفه الأساسى ضرب مكانة البورجوازية وأنه مع ذلك من الأهمية بحيث يجب أن يرباه المجتمع الذى يسخر هذا الفن منه، وأخيراً يحسن القول أن كل هذه المواقف رغم كل القوة التى تم بها الإفصاح عنها فى الحقيقة مواقف أكثر ملاءمة لزمان آخر ولمكان آخر غير أمريكا فى نهاية القرن العشرين، وإذا كان للأدب والفنون الأخرى أن تلعب دوراً أكثر دلالة ومعنى فى السنين القادمة فإن علاقتها بالوضع الاجتماعى القائم يجب أن يتم إعادة النظر فيها نظرة شاملة وأن يتم التوصل إلى تعريف لهذه العلاقة، فالفن، فى آخر الأمر، ليس موضوعاً محدداً مثل الرفش والجاروف وليس واقعاً خارجياً مثل الجبال ولكنه ما يقول مجتمع ما فى زمن معين أنه فن .

فهو قد يكون فكاهة رديئة كما كان فيما حدث مع مابلثورب وسرانو - وهلم، حيث كان تصور الفن خارجاً تماماً بالنسبة لمجتمع الوقت الحاضر، أو قد يكون مفهوماً وتصوراً ونشاطاً يخدم الاحتياجات الإنسانية ويستدعى احترام المجتمع الذى لا بد أن يوجد فيه .

الفصل الثاني
الليدي شاترلي
و«مجرد ثرثرة حول شللي»
ومطالبة الجامعة بتعريف الفن

إذا كان الأدب فى وقت سابق قد وجد أساساً فى البلاطات الملكية وما يتفرع عنها أو فى الكنيسة والبيوتات الكبيرة ثم أصبح بعد ذلك موجوداً فى حوانيت بائعى الكتب وفى بيوت الطبقة الوسطى من القراء المتعلمين، فإن إقامة الأدب قد أصبحت الآن فى الأغلب داخل الإطار الأكاديمى فى الجامعات وأقسام الأدب فيها، وحقاً إنه مازال هناك عالم الكتابة والنشر خارج الوسط الأكاديمى وأن هذا العالم يترفع وينظر بشئ من الاحتقار للأساتذة مثل ما يفعل كاتب مثل جورفيدال Gore Vidal ومع ذلك فإن الأدب بشكل عام قد أصبح الآن بالكامل مؤسسة داخل الجامعة .

والأدب القديم، ونعنى هنا كل ما كتب منذ جيلين أو أكثر، يتم الحديث عنه وقراءته فى فصول الدراسة الجامعية ومكتباتها، ولا يتضمن ذلك فقط الأعمال القديمة لتشوسر Chaucer وشكسبير وملتون التى مازال يحتفظ بها بالتدريس وإعادة طبعها نتيجة لطلب الفصول الدراسية لتصوصها، ولكن أدب الوقت الحاضر قد أصبح هو الآخر على نحو متزايد داخل جدران الجامعات أيضاً، فالكتابة الإبداعية قد أصبحت موضوعاً رئيسياً من موضوعات التدريس والتعليم والشعراء والروائيون أصبح الكثير منهم أعضاء مقيمين فى الجامعات كما أن المطابع الجامعية قد أصبحت الناشرين للشعر وفن الرواية كما أنها أصبحت الناشر الوحيد تقريباً لتاريخ الأدب والنقد وتكاد الجامعات تتفرد الآن تماماً بأنها المكان الذى تدور فيه النقاشات حول المسائل النظرية للأدب، كما أنه فى الجامعات أيضاً يعاد تحقيق ونشر التصوص، تكتب تواريخ الحياة للمؤلفين القدامى ويتم تجميع معاجم المفردات ويتم إنشاء التواريخ الأدبية وعدداً كبيراً آخر من النشاطات العملية التى تساعد على جعل مؤسسة الأدب ذات واقعية ودلالة للعالم الحديث.

حقاً لايد من القول إن هناك استثناءات قليلة لكل هذه الأحكام - فتواريخ الحياة لعدد من الكتاب المحدثين المثيرين أعتال ستراشى Strachay أو ياوند Pound، ما زالت تباع جيداً فتتم كتابتها من كتاب مستقلين ويتم نشرها لدى الناشرين التجاريين، ولكن الأدب على خلاف موضوعات أكاديمية أخرى مثل الاقتصاد أو علوم الحياة، فإن اعتماده على إطار غير الإطار الجامعى مازال ضيقاً محدوداً، كما أن الأدب أصبح ذا أهمية ضئيلة حيث لا يقو أحد خارج الجامعة فى الرواية أو شعر زماننا الحديث بل ولم يعد يؤمن غير القليلون أن لهما تأثير أو فاعلية على أمور العالم الجدية، ولكن فى العالم الثالث فقط يما فى ذلك أمريكا اللاتينية وإفريقيا وآسيا نجد أن للرواية والشعر تأثيراً ومكانة أشبه بما كان لهما فى الغرب منذ جيلين أو ثلاثة أجيال سابقة، وقد يمكن

قياس مقدار تخلف العالم الثالث ثقافياً بأن تشير إلى أن آية الله الخميني القاصب قد رأى أن الرواية قد تشكل خرقاً جدياً للمقدسات ضد الإسلام ويرى أن عليه أن يأمر اتباع الرسول أن يقتلوا كاتباً كافراً مثل سلمان رشدي Salman Rushdie.

وتظراً لتركز النشاط الأدبي الحديث في أقسام الأدب فإن استمرار وسلامة هذا النشاط داخل الإطار الجامعي قد أصبح من الأمور ذات الأهمية الكبيرة للأدب، ويميل رجال الأدب إلى الاعتقاد، رغم البيانات المضادة، أن للأدب أهمية جوهرية بالنسبة للمجتمع ويعتبرون أن وجوده في البرتامج الجامعي للدراسة هو أمر يجب أن يكون مفترضاً، ومع ذلك فلو نظرنا في تاريخ تعليم الأدب، وهذا الكتاب جزء من هذا التاريخ، فإننا نجد أنه لم يتطور إلا في السنوات الأخيرة وسيدهش الكثيرون عندما يعلمون أن دراسة الأدب بالمعنى الحديث للآداب الوطنية مثل الفرنسية والإنجليزية وليس دراسة البلاغة الإغريقية أو الكلاسيكيات اللاتينية، لم تظهر كموضوع مقنن في برامج الجامعات الدراسية إلا منذ حوالي مائة عام فقط، حقاً إن شارل بيرو Charles Perraut قد اقترح في وقت مبكر حوالي عام ١٦٦٠ إنشاء أكاديمية للفنون الجميلة فيها قسم يغطي النحو والبلاغة والشعر، أما الأدب الإنجليزي فلم يظهر إلا بشكل متقطع ومتفرق في العالم الأكاديمي حتى بدايات القرن التاسع عشر.

وقد ظهر تدريس الأدب الإنجليزي أولاً في مؤسسات الهوامش التعليمية مثل الأكاديميات ذات المواقف المعارضة ومعاهد تعليم النساء خارج الجامعات وفي الجامعات الاسكتلندية ومعاهد الحرف الميكانيكية Mechanics Institutes ثم في الجامعات الاسكتلندية وأخيراً في جامعات الطوب الأحمر (الفقيرة)، وكان أوائل الأساتذة لما هو أقرب ما يكون للأدب الحديث كانوا مجموعة من الأكاديميين من القرن الثامن عشر مثل آدم سميث Adam Smith لمدة محدودة ثم هيو بلير Hugh Blair الذي احتل مكانة الشرف كأول أستاذ للآداب الإنجليزية وكان أستاذاً للبلاغة والفنون الجميلة بأدنبرة عام ١٧٦٢، وكانت جامعة لندن برسالتها النفعية مركزاً منذ نشأتها عام ١٨٢٠ لدراسة تاريخ وأدب اللغة الوطنية كما أن الأدب وجامعات الطوب الأحمر والأبيض في أماكن أخرى Red & White Bricks قد احتضنت الآداب الوطنية التي أصبحت بمثابة «كلاسيكيات الفقراء» التي ارتبط تعليمها على نحو واسع بالحركات الديمقراطية للقرن التاسع عشر مثل النفعية والإنجيلية evangelicism وحركات الإصلاح الاجتماعي والثقافي، كما كانت هذه الدراسات مرتبطة أيضاً بتطوير وتمدين البروليتاريا الجديدة والعدد المتزايد من سكان المدن الذين ينشدون تحسين أوضاعهم.

كما أن مفهوم الوطنية قد لعب دوراً في الزج بالأدب في النظام التعليمي حيث قد ازداد في القرن الثامن عشر اعتبار أن من علامات الأمة العظيمة واللغة العظيمة أن تكون قد أنتجت أدباً عظيماً وأن هذا الأدب كلما كان قديماً كان هذا أفضل، وهكذا ففرن الشاعر Bewulf بتاريخه الذي يرجع إلى القرن السابع أو الثامن (والذي تم إرجاعه حديثاً إلى عام ١٠٠٠) قد أعطى الآن الإنجليزية درجة أعلى من الألمان الذين لم يستطيعوا أن يدعوا لأنفسهم أدباً له مثل هذا الوقت المبكر.

وقد ترك الأدب تلك الهوامش التعليمية ليندرج في المنهج التعليمي المقنن خلال التحول الذي طرأ في أواخر القرن التاسع عشر على الكليات ذات الأسلوب القديم التي كانت تهتم أساساً بتدريب الفرد وخاصة أولئك المتطلعين في المستقبل للعمل في الكهنوت وإلى تكوين الشخصية الخلقية لتتحول هذه الكليات إلى جامعات من النموذج الجرمانى، وقد كانت هذه الجامعات هي الرائدة الأولى للجامعات الحديثة بتركيزها على العلوم Wissenschaft والبحث العلمى واكتشاف الجديد فى المعرفة والتي نظمت فى ميادين للتخصص وتتم إدارتها من أقسام مستقلة، وكانت العلوم فى الجامعات الجديدة هى النموذج لنظرية المعرفة التي سيطرت على الموضوعات الرئيسية Hard bench مثل الكيمياء والطبيعة بل وعلى الموضوعات اللينة فى العلوم الاجتماعية بل وعلى الموضوعات الأكثر ليونة مثل الإنسانيات ومنها الأدب. وكان من الضروري للموضوعات الأصلية الجديدة بأن تدرس على أنها معرفة فى الجامعة الحديثة من أن تتحقق لها الشروط العلمية الأساسية، فكان لابد لموضوع الدراسة أن يحدد موضعه بدقة وأن يتم تحليله وفقاً للمنهجية الموضوعية للبحث العلمى، ولابد لهذه العملية أن تؤدي آخر الأمر إلى القدرة على اكتشاف وتقرير القوانين المحددة التي تقع وراء الظاهرة وتتحكم فيها،

ولكن الكليات الإنجليزية والأمريكية لم ترغب حقاً أو تتأكد من رغبتها فى تحقيق هذا التحول إلى النموذج الألمانى العلمى، ففي هارفارد ييل Yale وبرنستون وكذلك فى أكسفورد وإلى حد ما كمبريدج كانت كليات الطلبة قبل التخرج هى التى تضع أسباب التحرك والتغيير ويبدو أن الألعاب الرياضية مثل التجديف وكرة القدم التى يفترض أنها تكون الشخصية كان لها فى جميع الجامعات فى البلدان الناطقة بالإنجليزية مكانة مركزية داخل الجامعة تكاد تفوق فى أهميتها قسم الطبيعة، وفى المؤسسات الأمريكية مثل جامعة جون هوبكنز Johns Hopkins وكورنيل Cornell وجامعة شيكاغو التى تأسست فى أواخر القرن التاسع عشر فقد صممت منذ البداية لى تكون أساساً مؤسسات علمية تركز فى اهتمامها على تخريج المعلمين المتخصصين أكثر من

اهتمامها بتعليم الطلبة المبتدئين قبل التخرج. وفي هذا النوع من المؤسسات التعليمية أخذ المنهج الحديث شكله متضمناً التاريخ وعلم السياسة والاقتصاد وفقه اللغة والآداب الوطنية إلى جانب العلوم البيولوجية والطبيعة .

فإذا كان من الضروري أن تقدم تاريخاً وحديثاً يمثل اكتمال دخول الأدب الإنجليزي في المؤسسة الأكاديمية فقد يكون من المفيد أن نقول أن ذلك كان مع إنشاء مدرسة الشرف في الأدب الإنجليزي بجامعة أكسفورد (Honors School). فقد ظهر في نفس الوقت تقريباً مجموعة أساتذة وأقسام الإنجليزية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر في الجامعات والكليات الأمريكية الرئيسية رغم أن كمبريدج لم تمنح درجات علمية في الأدب الإنجليزي إلا بعد أن تقدم القرن العشرون، وكانت أول محاولة لإدخال الأدب الإنجليزي في المنهج التعليمي في أكسفورد عام ١٨٨٧ وعندما فشلت هذه المحاولة قامت محاولة أخرى ناجحة عام ١٨٩٤

وكان مقدموا اقتراح إنشاء مدرسة للأدب من المعتنقين لرأى ماثيو أرنولد في الرسالة الحضارية التي تقوم بها الثقافة الأدبية العالية، وكان أكثرهم نشاطاً رجال من رجال الأدب الفيكتوري هو John Churton Collins الذي تبنى هذا الدعوة وجعلها قضيته، وقد كان ماثيو أرنولد نفسه غير مستريح تماماً لاقتراح إنشاء مثل هذه المدرسة لأنه كان يخشى أن يقلل من أهمية التعليم للكلاسيكيات، ولكن عدداً آخر من رجال الأدب مثل جون مورلي كانوا واضحين في رأيهم أن «الدراسة المنهجية للأدب الإنجليزي بمعناها الواسع ستكون إضافة قيمة لبرنامج التعليم الجامعي»، وكان الأدب بالنسبة لمورلي مثل كثيرين غيره «لا يعنى مجرد الكلمات والأشكال الأدبية وفقه اللغة والأسلوب بل كان يعنى الكتابات الهامة من حيث علاقتها بالفكر والمشاعر الإنسانية والحقائق الرئيسية للحياة الإنسانية والمجتمع».

وعندما عرض الموضوع على اجتماع عام لأعضاء الجامعة في أكسفورد كان على الذي يدافعون عن إدراج دراسة الأدب في الجامعة ضرورة أن يثبتوا أن الموضوع يمكن أن ينظم وأن يتم تدريسه على نحو يستوفي الشروط العلمية، وكان أعضاء هيئة التدريس الأكثر تصلباً يفترضون أن الأدب يمكن أن يتم تدريسه على نحو منهجي لو أنه اعتبر فقط دراسة لتاريخ اللغة، ولكن هذا لم يكن فقط ما يريده المدافعون عن الأدب أو أن يكون هذا هو مدلول الأدب، وقد تبين الاتجاه المؤلم الذي أخذته المناقشات في الاجتماع من مقال نشر في لندن تيمز London Times بتاريخ ١٨ مايو ١٨٨٧.

«كانت مسألة الأدب في مقابل فقه اللغة هي في الواقع الأساس الذي قامت عليه كل المناقشات التي كانت عبارة في أغلبها عن بحوث عن اللغات وعلاقاتها المختلفة . وكان اقتراح السيد سنو Snow والسيد York Powell إضافة اللغات السويدية والدانمركية والايسلندية كما اقترح السيد ايفانز Mr. Ivans والسيد يورك باول إضافة اللغات اللتوانية السلافية Letto - Slavic إلى موضوعات المدرسة، وقد تمت الموافقة بأغلبية كبيرة (٦٠ إلى ١١) على ضرورة أن يتضمن الاختبار في مدرسة اللغة الإنجليزية دراسة اللغة الأنجلو - ساكسون Anglo Saxon كما تمت الموافقة بأغلبية صغيرة (٥٨ إلى ٢٦) على أن الإنجليزية وكذلك الألمانية يتضمنان معرفة بالقوطية Gothic، أما اقتراح السيد بتلر Butler أن الأدب بما في ذلك معرفة كافية بالتاريخ بالقدر اللازم لفهم الموضوع وإعطاءه قدراً أكبر وليس مساوياً في توزيع درجات الشرف فإن هذا الاقتراح قد عارضه بشدة الأستاذ فريمان Freeman.. وقد رفض اقتراح بتلر بـ ٦٠ صوتاً مقابل ١٥».

ولما كانت المعرفة تكون حقيقية وصادقة في المعاهد العلمية إذا كان من الممكن فقط أن تدرس وأن تقوم في اختبارات ، ولكن المدافعون عن الأدب ، بعد قبول الاجتماع دراسة اللغات السويدية والدانمركية والأيسلندية واللتوانية السلافية إلى جانب الإغريقية واللاتينية التي كانت مطلوبة على مستوى الطلبة غير المتخرجين، فإن هؤلاء المدافعين لم يستطيعوا أن يقنعوا نقادهم ومعارضيهما بما هو نوع الامتحانات التي سيعطونها للطلبة، وكان البروفسور إدوارد أوجستوس فريمان Edward Augustus Freeman وهو أستاذ كرسي التاريخ الحديث منذ ١٨٨٤ معارضاً بشكل واضح للشعر وأوضح ما يعتبره اختباراً حقيقياً في مقال نشره في لندن تايمز في يونيو ١٨٨٧ وقد قال فيه : «هناك أشياء كثيرة تصلح لأن تكون موضوعاً لدراسة الإنسان ولكنها لا تصلح لأن تكون موضوعات لاختبارات جامعية. وواحد من هذه الموضوعات هو الأدب...» (فإنه يقال لنا) إن الأدب «يربى الذوق ويعلم التعاطف ويوسع الذهن»، وهذه نتائج رائعة لا يستطيع أحد أن يقول كلمة ضدها، ولكننا لا نستطيع أن نجري اختباراً في الذوق أو في التعاطف الوجداني، فمن يقوم بالاختبار في أي فرع من فروع المعرفة عليه أن يلتزم بالمستوى الباهت الممل «للمعلومات المتخصصة والموضوعية» . فقد كان فريمان يتوقع أن دراسة الأدب ستبين تطور اللغة ولكنه عندما علم أن الرأي ليس كذلك لم يعد من الواضح البين له وللآخرين ما هو الأدب الإنجليزي على وجه التحديد وماذا يمكن أو يجب تدريسه عنه، وقد أصابت عبارته الشهيرة أثناء انعقاد الاجتماع

العام صلب الموضوع حيث قال: «ماذا تعنى هذه التفرقة بين الأدب واللغة إذا كان المقصود بالأدب دراسة الكتب العظيمة ليس مجرد الثروة حول شيللى»، وقد اتضح الموقف الذى اتخذه وراء هذه الملاحظة الشهيرة فى خطاب وجهه إلى عضو فى البرلمان بتاريخ ٢٢ مايو ١٨٨٧ يقول فيه:

«أرجو أن تكون قد أبديت شيئاً من الاهتمام بما تفعل، فقد كان أماننا موضوع لائحة مدرسة اللغة الحديثة ومسألة الإعارة من مكتبة البودليان Bodleian، وعلى قدر ما أرى فإن كل من يستخدم الكتب يريد تحقيق الموضوعين، أما عن لائحة اللغة فأتى أسألك هل تعلم شيئاً عن أولئك المتحدثين عن الأدب وعن ماذا يقصدون وماذا يريدون، فكيف يمكن أن يكون «من الخداع والاحتياال على الأدب» أن تكون لائحة اللغات هي لائحة للغات؟ ثم ماذا يعنون «بالآداب» و«الأدب» Literature وLettres يعيداً عن اللغة؟ إتنى أقترض، كما سبق أن قلت «مجرد الثروة حول شيللى» وقد قلت لهم إتنى لا نريد أن نقاش «مسألة هاريت Harriet (يقصد Wostbrook-Shelly مسألة وست بروك شيللى) فقد لقينا ما يكفى من هيلين Helen وتيودور Theodorai ومارى ستيورات Mary Stewart.

وهذه الفكاهة المثقفة ثقيلة الظل والتي اختتم بها قريمان كلماته تعطى فكرة واضحة عن مشاعره الحقيقية، وعلى الرغم من إته كان هو نفسه من مؤيدى إدراج العلوم من التعليم النظرى فى أكسفورد فإته كان صاحب تصور علمى كامل كيف يجب أن ينظم أى موضوع من موضوعات التعليم، أما المدافعون عن الأدب الذى لم يجبرهم أو يريكم السؤال الذى ظل يبرز على نحو متصل فى الدراسات الأدبية منذ ذلك الحين - ونعنى به السؤال عما يعنون بالآداب والأدب بعيداً عن اللغة، فإن هؤلاء لم يستطيعوا أن يقدموا الإجابة التى ترضيه وتزيل قلقه، وهكذا فإته انضم إلى بقية الأساتذة فى التصويت ضد الاقتراح وإسقاطه.

ونتيجة لهذا الإحباط وخيبة الأمل كتب Collins كوتز كتاباً غاية فى الإثارة وإن كان قد أصبح منسياً الآن تماماً وهو المعنون «دراسة الأدب الإنجليزى Study of English Literature وقد حاول أن يبين فيه كيف تكون دراسة الكلاسيكيات الإنجليزية دراسة منظمة ومنهجية ومفصلة تون الرجوع لفقه اللغة، وكان فى الكتاب نماذج لأسئلة اختبارات وكانت نماذج جيدة تماماً تفصل تركيب بناء برنامج فى الدراسة الأدبية وتصف طريقة تطوير التاريخ الأدبى وكيف يمكن الربط بين الأدب

الإنجليزي وبين دراسة أصوله في الأدب الكلاسيكية وفيما يقاربه من الآداب الأوربية الحديثة، وكتاب كولنز هذا يجب أن يظل موضع تقدير لأنه قد سبق على نحو ملموس لكثير مما تم بعد ذلك أو على الأقل تمت محاولته في أفضل الأقسام الأدبية، ولكن الكتاب كان بلا جدوى، وعندما عاد المدافعون عن الأدب مرة أخرى إلى الاجتماع عام ١٨٩٣-١٨٩٤ فإنهم كانوا قد قبلوا نظرة فريمان أن دراسة الكتب العظيمة يجب ألا تكون مجرد ثروة حول شيللي وعلى ذلك فإنها يجب - كما افترض فريمان - أن تكون دراسة للغة، وفي نوبة من اليأس والإحباط بعد ذلك ببضع سنوات قتل كولنز نفسه.

وهكذا أصبحت الدراسة الأدبية في أكسفورد وفي غيرها نوعاً من دراسة فقه اللغة وظلت كذلك مدة طويلة قائمة على دراسة عدد من اللغات الميتة التي كان من الضروري دراستها ولا شك والتي كان من الممكن أن تجرى عليها الاختبارات، حقاً إن عدداً قليلاً توصل إلى القدرة على الحديث بهذه اللغات أو أخذوا منها ما استطاعوا خلال دراستهم، فهم كانوا يتابعون تحول الأصوات المتحركة وما يطرأ على معاني المفردات من تغير وما يحدث من تطور على العبارات الاصطلاحية (Idiom) ثم النحو وتاريخ الخط وكتابة الحروف، وقد أمدت كل هذه المسائل الدراسة الأدبية لمدة طويلة بما ضمن لها الاتصاف بالعلمية .. ومع ذلك فقد ظل هناك منذ البداية عدم رضا عن هذا المفهوم للأدب، وقد عبر أول أستاذ للأدب الإنجليزي في أكسفورد وهو سير والتر رالي Sir Walter Raleigh عن سخطه على هذا الوضع بملاحظة يقول فيها إن دراسة الأدب قد أصبحت مجرد تصيد لتغير الأصوات خلال الغابات الجرمانية البدائية، وقبل أن يهرب رالي من الجامعة ليصبح مؤرخ السلاح الملكي الجوى فإنه قد أصبح ممروراً بشكل واضح من تدريس الأدب في أكسفورد، وفي خطاب له مؤرخ في ١٢ أكتوبر ١٩١٤ وموجه إلى ف. ماكنيل ديكسون W. Macneile Dixon حول وضع درجات الطلبة الذين أنهوا الدراسة في المدرسة، وسنجد في هذا الخطاب تأكيداً لأسوأ شكوك المدافعين من الحركة النسائية عن مجريات الأمور في الجامعات بل وتعبيراً عن المخاوف التي أبداه فريمان حول الاختبارات في الأدب الإنجليزي.

«هو شاب حسن التعليم ويمكن أن ينفذ عن نفسه غبار نشارة الخشب فإذا أعطى الدرجة الثانية فلن يؤذيه هذا. الأنسة فتاة ذكية نصف متعلمة تميل إلى استخدام لغة الفلسفة. فإذا أعطيت الدرجة الأولى فقد يقنعها هذا أنها خير شيء، ولكن أفعل ما بدالك، وإذا كان لابد من استنقاد واحد فقط (وسوف يسىء فهم نفعه وفائدته إذا حصل على الأولى) فقد يبدو أنه من الصعب ألا تستنفذ الفتاة. حقاً لقد

انتهى عصر الفروسية، ولكن الأب إذا كان شخصاً مضجراً فلن يكون بمثابة الآفة في العائلة مثل ما تكون الأم إذا كانت مضجرة ثقيلة الظل. فلتذكر هذا، وإننى أسف لأن أقول إن الأنسة إذا حصلت على الأولى فستكون ثقيلة الظل مضجرة . ولا شك مع ذلك أن الحرب ستمنحها بعد ذلك فرصاً للشفاء».

ولكن أولئك الذين كانوا يرفضون اتخاذ طريق فقه اللغة كانوا مثل شرتون كولنز يرون مع ذلك أن الأدب إذا كان له أن يكون موضوعاً للتدريس» فلا بد أن يستوفى الشروط العلمية ولو إلى حد ما وأنه لابد للأدب، كما كرر أكثر من مرة أن يكون «منظماً» وأن يكون «منهجياً» وكان هذا يعنى أن يكون «تاريخياً» مقسماً إلى حقب ومراحل وأن يكون مقسماً بحس البیان والبلاغة، فهو لم يكن يشك أبداً على رغم رومانتيكيته من الأهمية القصوى لتنظيم الدراسة الأدبية، فهو يقول : إذا نظمت الدراسة في الجامعة وأخضعت لمنهج واضح فإنها ستتنظم في القطر كله، أما إذا أهملت في مثل هذه المراكز فإن النتيجة ستكون الفوضى في كل مكان آخر».

وكان هناك الكثيرون الذين يشاركون هذا الرأي، ولكن مع الزمن تباعدت دراسة الأدب عن دراسة فقه اللغة ولكنها احتفظت بقدر من الاحترام بما اتخذ لها من تنظيم شبه علمي ومن ضمن هذه التنظيمات اعتبار تطور تاريخ الأدب على أنه صورة ثقافية لمنهج دارون في الانتخاب والتطور الطبيعي، فوضعت دراسات دقيقة للأطر التاريخية للأعمال الأدبية كما وضعت دراسات للنصوص للتوصل إلى ما يعتبر أنه النصوص الأصلية الصحيحة، كما أعدت دراسات للنقد التحليلي التفصيلي لكل عمل على حدة وغير ذلك من النشاطات التي مازالت تسمى إلى الآن بحوثاً تبدو وكأنها تطبق المنهجية العلمية على الدراسات الأدبية، ولقد حاول باحث مثل رومان ياكبسون Roman Jakobson أن يكشف عن طبيعة الظاهرة الأدبية Literariness عن طريق اختبارات لغوية خاصة، على حين حاول ريتشارد L. A. Richards أن يجعل الموضوعات الأدبية تبدو وكأنها علمية جداً بالصور التي اصطنع فيها إبرة البوصلة ويحدثه عن إرضاء وإشباع الرغبات والنزعات الغريزية appetencies، وقد يكون نورثروب فراي Northrop Frye أكثر من اقترب من تحقيق نموذج علمي للأدب عندما طالب بضرورة افتراض «التلاحم والارتباط المنطقي الكامل» في الدراسة الأدبية The assumption of total Coherence of في كتابه الشهير «تشریح النقد» Anatomy of criticism يفترض أن هناك farkاً جوهرياً بين الدراسة العلمية والدراسة الأدبية فيقول «إن البحث عن مبدأ fark يحدد الأدب.. هو أمر خاطئ» كما أنه حاول في نفس الوقت أن يقيم

دفاعاً قوياً عن ضرورة تنظيم مجال الدراسة الأدبية على نحو منهجي دقيق فيقول: «ولكن علينا مع ذلك إذن أن نفترض أنه كما أن هناك نظام للطبيعة خلف العلوم الطبيعية فإن الأدب أيضاً ليس مجرد مجموع متراكم «من الأعمال» ولكن «نظام من الكلمات» an order of words ، وقد كانت كتابات فراى نفسه محاولة متصلة وعلمية على الأقل فى مظهرها للكشف عن هذا النظام بنظرة شاملة لمجال ونظرية ومبادئ ووسائل النقد الأدبي Synoptic view of the scope, theory, principles and techniques of literary criticism.

ولكن الأمر فى النهاية قد توقف عند تعداد المحاولات أكثر منه عند عددها وسقطت هذه الدعوة إلى نظرية منهجية للأدب على أذان صماء. وهناك خطاب كتبه Rene Wellek عام ١٩٣٧ إلى F.R. Leavis الذى كان حينذاك أشهر نقاد النقد الحديث وأكثرهم تأثيراً، وحاول ويلك فى خطابه هذا أن يرغم ليفز Leavis على أن يقرر على وجه الدقة الأسس التى يقيم على أساسها، فى حكم تسلطى ، أن هذا العمل الأدبى جيد وهذا العمل الآخر سىء ويقول له «كنت أتمنى أن تقرر اقتراحاتك على نحو أكثر وضوحاً وتحديداً وأن تدافع عنها على نحو أكثر منهجية»، ولكن ليفز لم يقبل بشيء من هذا وقد أجاب على هذا على وجه الخصوص فى كتابه The Common Pursuit (المسعى العام أو المهنة المشتركة) حين يقول إن مثل هذه الدقة الزائفة «لن تقود إلا إلى جعل النقد كليلاً متئماً ، وبؤرة التركيز مظلمة ضبابية، وتوجيه الاهتمام مختلطاً مشوشاً؛ وكل هذا نتيجة لإفساد موضوع ما بالمطالب العقلية لموضوع آخر، فمهمة الناقد الفنى هى التوصل إلى استجابة خاصة متكاملة وأن يراعى بكل دقة تطوير استجابته المرتبطة بالعمل والوثيق الصلة به فيما يعد من تعليق على العمل». وقد يحق للمرء أن يتساءل ماذا يعنى هذا كله!!

وقد حاول جيرالد جراف Gerald Graff وهو أستاذ للأدب الإنجليزى فى جامعة نورث وسترن، أن يعد أول دراسة شاملة لتعليم الموضوع فى الولايات المتحدة وذلك فى كتابه «ممارسة مهنة تعليم الأدب» Professing Literature وقدم فى الكتاب تحليلاً مستمرا لكل الخطب والكلمات التى ألقاها رؤساء جمعية اللغات الحديثة Modern Language Association ليبين كيف أن الدراسة الأدبية قد ظلت تتأرجح خلال القرن الماضى مستهدفة هدفاً بعد آخر دون أن تتوصل أبداً إلى نظرة متماسكة منطقياً متصفة بالمنهجية نحو ذاتها. ويقر جراف بأن الأدب حيث أنه ليس له واقعية موضوعية فإن وضع تعريف علمى له يصبح مستحيلاً وإن كان من الممكن دائماً التوصل إلى

اتفاق اجتماعي يصلح للتطبيق حول طبيعة الأدب وهدفه، ولكن عالم الأدب ظل في حركة قلق دائمة، فقد ظلت قراءة النصوص الأدبية زمناً مقررة في أكسفورد على أنها أدلة ودلالات في تاريخ اللغة ثم كانت قراءتها على أنها وثائق في التاريخ الاجتماعي ثم أحياناً بعد ذلك على أنها فصول في تاريخ حياة الكتاب لتكوين مادة الكتب من نوع «حياة وعصر» المؤلفين. ثم جاء بعد ذلك وقت ظهرت فيه حركة النقد الجديد في الولايات المتحدة والحركة التي أشاعتها مجلة "Scrutiny" «الفحص والتدقيق» في إنجلترا على يد ف. ر. ليفز. وقد رفضت هذه الحركة القول باعتماد الأدب على اللغويات وعلى التاريخ وأعلنت استقلال الأدب استقلالاً ذاتياً على أنه واقعاً جمالياً أخلاقياً له وجوده المستقل الذي يقدم نماذج خاصة من الحقائق والفهم .

أما الآن فقد انتهت الشكلانية Formalism بدورها أيضاً، وأصبحت أكثر نماذج النشاط الأكاديمي حيوية - ونعني بها الحركة النسائية - والحركة التفكيكية والتاريخية الجديدة والماركسية والتحليل النفسي. وتشترك كل هذه الحركات الأخيرة في اعتمادها على مفهوم اجتماعي للأدب وصفه تيري ايجلتون Terry Eagleton باختصار على أنه «أحوال من الانفعال والتقويم والإدراك الحسي والاعتقاد تتسم جميعها بأن لها علاقة برعاية وإعادة إنتاج السلطة الاجتماعية».

ويمكن أن القول إنه لم يستقر أي شيء أمدأ طويلاً في المجال الأدبي. بل إن مصطلحات النقد قد ظلت غير محدودة وغامضة مبهمة بشكل يثير الحيرة والإحباط. فالذي يعنيه ناقد ما بمصطلح فضفاض مثل الرمز Symbol لا علاقة له بالمعنى الذي يستخدمه فيه ناقد آخر، بل إن تعريف جنس أدبي رئيسي مثل التراجيديا قد أخذ اتجاهات عديدة كان العديد منها غاية في الإبهام والضبابية حتى انتهى الأمر بالمصطلح أن يتفكك بدلاً من أن تثبت دلالة المصطلح وأي تجربة يمكن أن تكون ورائه، وليس هناك أي مبالغة في القول إنه قد أصبح ممكناً خلال القرن للمشتغل بالأدب أن يؤمن أو أن ينشر أو أن يعلم أي شيء في الأدب يستهوي في لحظة ما أي باحث أو أي ناقد أو أي مدرس .

أما نتيجة هذا كله فإن تاريخ الأدب في الجامعات قد أصبح حسب رأي جراف، فشلاً تعليمياً مؤسفاً مليئاً بما لا نهاية له من الخلط والجدل مما أضر بالمهنة وقلل من قدر الموضوع، وبدلاً من أن تواجه أقسام الأدب المشكل مواجهة مباشرة لحسم السؤال عن ما هو الأدب وما يعمل حتى وإن كانت الإجابة عن ذلك في حدود اجتماعية نسبية إذا لم يكن ذلك على أسس عملية موضوعية ، ولكن هذه الأقسام الأدبية فضلت أن تحسم الموضوع ، كما يقول جراف، بالطريقة القديمة الموقرة من الجميع لحل الصراعات

الأكاديمية وذلك عن تكرار اللعب على طريقة «فلنجرى بيننا اتفاقاً أو صفقة». وفي هذه الصفقة يقوم الثوريون بتدريس نصوصهم المحببة إليهم في برامجهم التعليمية المنفصلة على حين يواصل التقليديون في برامجهم اتجاهاتهم الإنسانية وتكون كل شيعة منهم محمية من نقد الشيعة الأخرى ويعفى الطلبة من أن يشهدوا أساتذتهم يغسلون ملابسهم القذرة على الملأ. وقد تكون هذه وصفة للسلام والهدوء ولكنها مفضية أيضاً إلى عقم. ولاشك أن الأستاذ فريمان كان بحكمته سيهز رأسه ويكرر كلماته التي تنبأت بالموقف وقال فيها إن ذلك سيكون «مجرد ثرثرة حول شيللى».

وقد كان الجنس، كما حدث مراراً من قبل وفي مجالات أخرى من مجالات الحياة هو العامل الذى يكشف عن ضعف الموقف ويختبره. فالثورة الجنسية الحديثة والتي هي مجرد الأخيرة في سلسلة سبقتها فقد بدأت في أواخر ١٩٥٠ واتسعت وتعاظمت في الستينيات (١٩٦٠) وذلك عندما عرف العالم الغربى خطورة إنكار أفروديت من يوربيدس وفرويد وإن لم يتعلم مخاطر استغلالها والنزول بها إلى مستوى التفاهة. وبدا العالم الغربى يخفف من القيود التقليدية المفروضة على الجنس. فقد بدأت محلات الجنس تظهر وتطبع كتب شرح وتعليم الجنس مثل كتاب أليكس كومفورت Alex Comfort المعنون «متعة الجنس» وكتابه الأخير «مزيد من المتعة» (ولابد من الاعتراف بكل ما فى واقع الأمر من صدق شعري أن حقوق بيع هذه الكتب قد مولت مجموعة بنك التفكير الذى جمعه روبرت هتشينس Robert Hutchins وأسس حوله مركز دراسات المؤسسات الديمقراطية، فى كاليفورنيا. -Center for the study of Democratic Institutions". وهكذا أصبح الجنس بضاعة معدة للاستهلاك. وأصبحت الكتابات والصور الإباحية المكشوفة والمألوفة أمراً شائعاً ومتاحاً وظهرت أرقام تليفونية تتيح للشخص الوحيد المنعزل أن يتمتع بهذا اللون من الإباحية ما دام يملك بطاقة ائتمان كما ظهرت مجلات مكشوفة مثل هسلر Husler و Screw و Mouth (المومس، والنكاح، والفم) وأوز Oz تباع علناً بأرقام كبيرة وتشكلت جماعات لتحرير الشواذ جنسياً وأصبح تخفيف القيود على الخلفيات الجنسية موضوعاً للمناقشة العامة وللتشجيع وأصبح التحرر الجنسى ممارسة هنا وهناك.

وفى هذا الجو المتسامح فى هذا الوقت قام البرلمان الإنجليزى بإصدار قانون عام ١٩٥٩ للمطبوعات الفاحشة Obscene publication ليحل محل قانون الرقابة القديمة وكان مضمون القانون الجديد أن الكتاب رغم أنه «قد يكون بحيث يمكن أن يعرض للفساد والخروج عن الأخلاق السليمة أشخاصاً قد يقرأونه» فإنه مع ذلك لا يخضع

للعقوبة أو الحصر «إذا ثبت أن نشره.. كان مبرراً بأنه فى صالح الجمهور على أساس أنه مفيد للعلم أو الأدب أو الفن أو التعليم أو غير ذلك من أهداف الصالح العام». (انظر Rolph لهذا الاقتباس أو غيره من الاقتباسات المرتبطة بقضية شاترلى) وقد أثبت روى جينكنز Roy Jenkins وهو من البرلمانيين الأحرار الذين يبحثون عن قضية تضيف على اسمه الشهرة كقائد مدافع عن القضايا التقدمية، قد أظهر حينذاك مهارة لم تكن متوقعة فى المناورة لصدور القانون من البرلمان. ولاشك أن هذا القانون بنصومه كان يريد أن يخدع مجموعة المشوشين قليلي القيمة الذين يخافون على نحو مضحك على «العلم والأدب والفن والتعليم» من أن يفسد أخلاق مستمعهم وقرائهم. ولكن القانون من ناحية أخرى يعيد فى شكل قانون الموقف الرومانتيكى التقليدى فى الأدب والفن من أيام بيرون Byron إلى نورمان ميلر Norman Mailer الذى يضع الأدب فى موضع أعلى من الأخلاق وخاصة فيما يتعلق بأمور الجنس والذى يطالب بالآ يكون هناك أى حدود تفرض على حرية الفنانين لتصوير ما يريدون مهما كان ذلك جارحاً للذوق العام أو ضاراً بالمصلحة العامة. وقد قررت أجيال متعاقبة من الكتاب أن الأدب لايمكن أن يكون إباحياً بحكم تعريفه نفسه إلا أن دعواهم هذه قد رفضها المجتمع الذى صادر كتبهم وحاكمهم فى قضايا شهيرة كما فعل مع فلوبير حول روايته مدام بوفارى أو جيمس جويس حول رواية يولسيس، ولكن جاء الوقت أخيراً الذى برئ فيه الفنانين. فحتى إذا كان الكتاب - كما قال ساخراً القاضى فى قضية شاترلى- قد يجعل الشخص فاسد الأخلاق أو منحرفاً أو خسيساً أو منحرفاً خلقياً أو يجعله فاسد الحكم خلقياً أو عقناً أو قد يحطم النقاء الخلقى أو العفة أو يؤدى بالصفات الطيبة إلى الانحراف والانهيار أو الانحدار والتشويه» فإن قانون جينكنز مع ذلك يحمى مثل هذا الكتاب وكأنه كتابة مقدسة يستطيع كاتبها مثل كتابة الكتب المقدسة أن يتناول المحرمات دون تدنيس أو خطر.

وقد تشجعت دار النشر بنجوين Penguin بقانون جينكنز فأصدرت نسخة غير مهذبة أو مصفاة من الفحش من رواية د. إتش لورنس «عشيق الليدى شاترلى» والتي كتبها المؤلف قبل موته عام ١٩٢٩ ولكنها لم تنشر فى إنجلترا حتى عام ١٩٦٠ عندما طبعت دار بنجوين منها ٥٠٠,٠٠٠ نسخة رغم أن العدد المعتاد لمطبوعات بنجوين لا يتجاوز عادة ٤٠,٠٠٠ أو ٥٠,٠٠٠ وعلى الرغم من أن سبب طبع الكتاب -كما قيل - هو تقرير حرية الفن إلا أن دار النشر ولا شك قد توقعت وحققت مبيعات كبيرة. وفى عام ١٩٦٠ كانت الرواية معروفة للكثيرين وقد أصبح لورانس واحداً من كبار كتاب

الأدب الإنجليزي وأصبح الكتاب قطعة من كلاسيكيات الثقافة العليا للأدب الفاحش الملتف. وقد طبعت في أوروبا وهربها من الجمارك جيل من القراء كانوا حريصين على القراءة عن الليدى شاترلى الجميلة وزوجها سير كيلفورد sir Clifford الذى كان عاجزاً جنسياً نتيجة لجرح أصابه فى الحرب. كانت الليدى تعيش غير مشبعة وعصبية فى بيت كبير كئيب بجوار مناجم الفحم التى تستخرج ثرواتها فى هذا الجزء الشمالى الصناعى من إنجلترا. وكان عدم وفاقها مع زوج مشلول من وسطه حتى أسفل بدنه يتزايد على نحو مستمر مع تصاعد مللها من ثروة مجموعة من المثقفين المتنافسين الذين يقضون نهاية الأسبوع فى بيتها. وهكذا اتخذت الليدى شاترلى سلسلة من العشاق قبل أن تجدا اكتفاء ورضاءاً من النوع الذى يصفه لورنس بأنه يجعلها تذوب احتراقاً فى رحمها وأمعائها «بين أحضان مللورز حارس الطرائد فى العزبة التى يملكها زوجها».

وكانت صعوبة طباعة الكتاب قبل ذلك ترجع إلى الوصف المتكرر الصريح للجنس بما فى ذلك إتيان المرأة من الخلف واللغة المكشوفة المستخدمة أثناء اللقاءات الجنسية ولكن، على حد تعبير محامى الدفاع الجريء فى القضية الذى وضع المسألة أمام الأنسة هيلين جاردنر Helen Gardner والتى كانت رئيسة مهابة للكلية الجامعية وناقدة ورائدة وإن لم تكن قد حصلت بعد على لقب فارس فقال لها «إن كلمة نكاح وينكح ترد ما لا يقل عن ثلاثين مرة فى النص. ولكن ماذا فى رأيك علاقة ورود هذه الكلمة ذات الحروف الأربع فى الكتاب بقيمته الأدبية؟!».

وليس من الواضح فى ظاهر الأمر لماذا اختار المدعى العام أن يتهم دار نشر بنجوين بطباعة كتاب إباحى مادامت رواية لورنس قد ثبت أنها عمل أدبى وأنها كانت بذلك محمية من المقاضاة والاتهام بحكم القانون الجديد. والواقع أن السياسة والتحيز الطبقي قد اختلطا وتداخلتا فى الأمر. فقانون جنكنز يعبر عن قيم متحررة وقد دفعه للصدور سياسى متحمس طموح وعدد من الأعضاء الأحرار فى البرلمان. ولكن يبدو بوضوح أن هذا الكتاب بالذات ووصف المضاجعة الشاذة لزوجته بطل مشوه من أبطال الحرب ينتمى إلى الطبقات العليا ويفعل جانب واحد من خدمه قد أثار حفيظة المحافظين، ولكن السبب الحقيقى هو فيما يظهر أن أولئك الذين كانوا فى الحكومة وفى الهيئة القضائية مثل المدعى العام والقاضى فى قضية ليدي شاترلى لم يقبلوا ما صنعه البرلمان ولم يكونوا على استعداد لقبول تقنين المبدأ الذى يعطى الفن حق الأسبقية، على كل قيم المجتمع الأخرى، ولم يقبلوا أن يترك هذا القانون دون تحدى. وكانت

قضية الليدى شاترلى هى فقط القضية الأولى فى مسلسل قضايا ضد كتب مثل كتاب فانى هيل Fanny Hill و«المخرج الأخير إلى بروكلين» Last Exit to Brooklyn و«الغذاء العارى» The Naked Lunch، و«الكتاب المدرسى الأحمر الصغير» The Little Red School Book وغيرها من الكتب التى رأى المحافظين أنها مسيئة لهم.

وقد ظهر اتجاه واضح يمينى لدى الإدعاء خلال القضية كما تبين من السؤال الذى وجهه إلى أحد الشهود إذا كان يسمح لزوجته ولخدمه أن يقرأوا كتاب الليدى شاترلى. كما كان هناك أيضاً مسحة يسارية لدى الدفاع الذى تمشى جيداً مع اتجاه الأدب الرومانتيكى إلى الارتباط والتمثيل بعامة الناس وبالأمر البسيطة فى الحياة. وعلى الرغم من أن لورنس كثيراً ما اتهم بالفاشية إلا أنه قد بدأ حياته بداية متواضعة كابن لأحد عمال مناجم الفحم والذين يمثلون فى إنجلترا نموذجاً شبه أسطورى للعامل اليدوى والذى كان كثيراً ما يعالج معالجة مثالية ويدعم مالياً مثل العامل الزراعى فى المزارع العائلية بالولايات المتحدة. وأما ناشر الكتاب فهو السير ألن لين Allen Lane رئيس كتب بنجوين الذى أخذ على نفسه وفى حماس من يحمل رسالة أن يطبع ليس الليدى شاترلى فقط ولكن أيضاً جميع كتب لورنس وعددا كبيرا آخر من كتب كلاسيكيات الأدب العالمى فى طبعة بغلاف ورقى Paperback وبسعر زهيد يبلغ حوالى ثلاث شلنات وستة بنس « بما يساوى ثمن عشر سجاثر» كما قيل فى القضية مستهدفاً أن يجعل الأدب بذلك متاحاً لعامة الشعب. وقد يحسن بنا أن نتذكر أن الفقراء وحدهم هم الذين كان يشترون السجاثر فى علبة من عشر سجاثر بدلاً من علبة من عشرين؛ هذا وقد حرص سير ألن خلال شهادته أن يذكر عرضاً أنه هو نفسه قد ترك المدرسة وبدأ العمل وهو فى السادسة من عمره» كما أن ريتشارد هوجارت وهو يدلى بشهادته لمحامى الدفاع قد حرص أن يخبر المحكمة أنه «قد ولد فى الطبقة العاملة وأنه قد صار يتيماً فى عمر الثامنة وتولت تربيته جدته» مما ربي عنده إحساسا بتبصر خاص بالاستخدام الحر الطبيعى للكلمات ذات الحروف الأربعة فى الحياة العادية.

وأيا كانت قضايا الخلاف السياسية أو الطبقية فى القضية فالواضح أن المتهم الموضوع فى قفص الاتهام فى قضية لدى شاترلى كان الأدب نفسه. فالكاتب المعنى دافيد هربرت لورنس David Herbert Lawrence كان قد أصبح فى عام ١٩٦٠ قديساً أدبياً وواحد من أبرز الكتاب المحدثين وقد وصفه ف.ر. ليفز F.R. Leavis الذى

كان رئيساً لكلية في كمبردج (Don) وكان أكثر النقاد تأثيراً في ذلك الوقت، بأنه واحد من ثلاثة أو أربعة من الكتاب الذين يمثلون «التراث العظيم» للأدب الإنجليزي. ولكن مع ذلك فقد رفض ليفز أن يدلى بشهادته في هذه القضية على أساس أن كتاب ليدي شاترلي ليس واحداً من أفضل كتب لورنس. وقد مات لورنس مريضاً بالسل وهو المرض الذي كان حتى عام ١٩٢٩ مازال المرض الذي يميز الفنان الرومانتيكي الأصيل. وقد مات لورنس من المرض في عمر مبكر بعد سنوات من المنفى تشابه سنوات المنفى للشاعر أوفيد Ovid. وقد ظل لورنس يهاجم في رواياته بضرارة المجتمع الصناعي البريطاني الحديث معلناً أن الخلاص للفرد في هذا المجتمع هو في الانفعالات وعلى وجه الخصوص في الجنس الذي يمارس، ليس بالضرورة على نحو غير شرعي، بل في فورة دم صوفية غامضة مما جعل هذه الروايات نماذج عليا للموضوع الجوهري الرومانتيكي.

والواقع أن القضية القانونية لم تستخلص بوضوح أبداً خلال المحاكمة. فقد كان التركيز أحياناً على السؤال هل ليدي شاترلي هو كتاب إباحي وما هو معنى الإباحية، ولكن التساؤل القانوني اتجه بعد ذلك إلى التساؤل هل الرواية تعد أدباً. وذلك لأنها إذا كانت أدباً فإنه لا يهم إذن إذا كانت إباحية أم لا وفقاً لقانون جنكنز. وعلى هذا كان من الضروري أن يتم تعريف الأدب حتى يتبين إن كان كتاب ليدي شاترلي ينطبق عليه هذا التعريف أم لا. وهكذا استحالَت القضية إلى حوار علني ممسرح للسؤال: ما هو الأدب؟ وكيف يفترق ويتميز عن غيره من صور الكتابة؟ ولا شك أن شبح البروفيسور إيه آيه. فريمان E. A. Freeman كان يبتسم بكآبة حول هذه الإعادة لسؤاله: «وماذا يعنون بالآداب والأدب؟» وهو السؤال الذي وضعه في وقت وجو أخلاقي مغاير في جامعة اكسفورد.

وهكذا كان على المؤسسة الأدبية التي كانت في غالبيتها من الأكاديميين أن تجيب مرة أخرى على السؤال. فمن هم أقدر معرفة منهم بتعريف الأدب. وقد كان الأمر متعلقاً بموضوعات عملية. فلو استطاع الخبراء أن يعرفوا الأدب تعريفاً مقنعاً وعلى نحو ما تصبح ليدي شاترلي مندرجة فيه فإن هذا لا يعني فقط أن واحداً من أكبر الكتب المصادرة سوف يبرئ ويفرج عنه ولكن هذا سيعني أيضاً أن واحدة من أهم المعتقدات الرومانتيكية والحدائث هي الاعتقاد بأسبقية وارتفاع الأدب فوق الأخلاق وقيم الطبقة الوسطى، سوف تكون مبررة سليمة. وكان للمحاكمة كذلك جانبها الرمزي فقد كانت فرصة لأن ينكشف أمام العالم وجود أهمية الأدب بالنسبة للنظام

الاجتماعى. وهكذا اجتمع للقضية أفضل من يستطيعون القيام بهذه المهمة فى سلسلة متواصلة ممن يكتبون أو يدرسون أو يفسرون الأدب وكانوا جميعاً على صلة ما بالجو الأكاديمى. فكان هناك كتاب بارزون مثل إيه إم فورستر E.M. Forester وس. داي لويس C.Day Lewis والسيدة ريبيكا وست Dame Rebecca West وريتشارد هوجارت Richard Hogart وستيفين بوتلر Setphen Potter. وكان هناك عدد من النقاد البارزين وأساتذة الجامعات الذين حاضروا أو كتبوا عن لورنس أمثال جراهام هوج Graham Hough وكينيث موير Kenneth Muir وهيلين جاردنر Helen Gard-ner ورايموند وليامز Raymond Williams وجوان بنيت Bennett ثم عدد من المتأديبين أمثال نويل آنان Noel Annan وسير وليم أمرى وليامز Sir William Emrys ونورمان سانت جون-ستيفاس Norman st. John Stevas كما كان هناك عدد من المثقفين الكنيسيين أمثال أسقف ولويش Bishop of Woolwich ومن السياسيين المصقولين بالثقافة مثل روى جنكنز (عضو البرلمان) وجمع آخر غير هؤلاء وبلغ عددهم جميعاً خمسة وثلاثين شاهداً كانت آخرهم الأنسة برناردين وال Bernardine Wall وهى متخرجة حديثاً من كمبردج وكانت تكتب حينئذ رواية وقالت فى شهادتها إنها متخرجة حديثاً من كمبردج وكانت تكتب حينئذ رواية وقالت فى شهادتها إنها قرأت مرتين نسخة غير منقحة من رواية ليدى شاترلى ووجدت أن هذه النسخة تفوق أدبياً النسخة المنقحة والتى قرأتها وهى طالبة.

وهكذا اجتمعت إذن المؤسسة الأدبية المتمركزة فى الجامعة وتبدت المؤسسة نفسها واضحة بالأدباء والعلماء والناشرين الغيورين على الصالح العام والكنيسيين الواسعى الأفق والمتأديبين من الجمهور والمثقفين- وتجمعوا جميعاً ليشهدوا بجدية وطرافة حول عدد من الأسئلة المتعلقة بالموضوع: فما هو الأدب؟ وهل رواية ليدى شاترلى من الأدب؟ وكانت مقاربة هذه الموضوعات تتم أحياناً فى حدود اجتماعية. ففى محاولة لإثبات أن الرواية هى حقاً من الأدب فإن البروفسور فيفيان دى سولا بنتو Viv-ian De Sola Pinto وهو من جامعة نوتنجهام التى درس فيها أحياناً لورنس قد سأل هل كان الكتاب موضوعاً فى المعرض الذى نظمته الجامعة؟ وهل الكتاب فى مكتبة الجامعة؟ وهل كان يتم تشجيع الطلبة على قراءته؟ وهل كان يدرج ضمن اختيارات درجة الشرف؟ (وكأنما شبح بروفسور فريمان مازال قائماً).. ومتشجعاً بما تلقى من إجابات فإن محامى الدفاع جيرالد جاردنر Gerald Gardiner (محامى الملكة) قد مضى ليسأل عن ترجمة ونشر كتب لورنس فى أقطار أخرى: «فإلى أى حد تدل حقيقة

أن روايات كاتب إنجليزي قد نشرت في معظم أقطار العالم الغربى هو أمر يدل على القيمة الأدبية للكتاب؟».

وقد وافق بروفيسور دى سولا على أن هذا يعتبر مؤشراً على ذلك ثم أضاف مسرعاً إن فى ذلك دلالة ما «ولكنه يريد أن يكون واضحاً فيقول إن صفة «الأدبية» هى عطية من عطايا مهنته فيقول: «وأعتقد أن المعيار الحقيقى.. للقيمة الأدبية يمكن أن يكون هل تمت دراسة الرواية فى الجامعات وهل قرر دراستها أولئك الذين يدرسون فى الجامعات».

وبهذا النحو الذى سارت به القضية أمكن أن يتقرر ببطء أن الأدب هو هذا النوع من الكتابة الذى يكتبه كاتب معترف بعقريته وأنه يتكون من كتب يجرى تعليمها فى البرامج الأدبية بالجامعات وأنه يتمثل فى هذه الكتب التى يرى أنها أدب أولئك المختصون المهنيون الذين يكتبونها ويحكمون عليها ويصفونها ويعلمونها ويكتبون كتباً عنها. وقد صاغت السيدة (اليدى ريبكا وست وهى كاتبة محترفة لزمن طويل هذا التعريف الاجتماعى بشكل أكثر قوة وإن لم يكن بأكثر مباشرة: «أن القيمة الأدبية الكبيرة لكتاب (لورنس) هى شئ يضيفه القراء عليه لقراءتهم له بأعداد كبيرة كما يمنحه هذه القيمة النقاد بكثرة ما يكتبونه عنه». ولكن السيدة الكاتبة تفاجئها أخيراً فكرة ثانية فتضيف إلى كلامها السابق قولها: «إنه ليس أمراً سهلاً أن تعرف القيمة الأدبية».

وقد كان من الممكن أن تظل مياه هذه القضية رائقة غير عكرة لو أن مثل هذا المعيار الاجتماعى للأدب- أى هل كان لورنس موضع تعليم وقراءة واختبار فى برامج الدراسة- قد ثبت وصاد ولكن لم يكن هناك مهرب من أن يتشجع الخبراء بظهورهم فى الضوء العلنى للمحكمة ويبدأون فى المغامرة فى الأعماق حيث يعتقدون أن الخواص الأدبية الجوهرية تكمن وتختبئ. فقد بدا أحياناً أن التعريف يستهدف الكشف عن الخصائص الشككية للعمل الأدبى وفى أحيان أخرى كان التعريف يبحث عن هدف المؤلف ومقصده Authorial intention وأحياناً أخرى يتعلق بالنبرة التى تعطيه الطابع العام وبالمضمون. فكان ريتشارد هوجارت يرى أن كتاب ليدى شاترلى «هو كتاب ذو قيمة أدبية متميزة فائقة» وذلك لأن الطابع العام الذى يفرض نفسه على كقارىء شديد العناية بما يقرأ هو هذا الشعور بضرورة التوقير العظيم الذى يجب أن يشعر به الشخص نحو الشخص الآخر الذى يحبه وخاصة التوقير للعلاقات الجسدية للمرء». أما هيلين جاردنر فكان معيارها الأدبى أقل عاطفية وأكثر بلاغية.

فتقول هيلين جاردنر:

«أرى أن على المرء فى مناقشة القيمة الأدبية أن ينظر فى أمرين:

أولهما، فيما أرى، هو تبين ماذا يريد الكاتب أن يقول. أما الأمر الثانى فهو مدى نجاحه فى هذا. والأمران لا يمكن دائماً قياسهما بنفس المقاييس، فقد يجد المرء قيمة أدبية كبيرة فى قطعة من الكتابة عن تجربة تافهة لها مع ذلك أهمية كبرى وقيمة عظيمة على الرغم من أن المرء قد يشعر أحياناً أن الكاتب لم يدقق فى إيصال ما يريد إيصاله للقارئ». وأنا أرى أن الفقرات موضع الشك فى كتاب الليدى شاترلى قد نجحت إلى حد يفوق كل توقع فى أن تحقق شيئاً هو فى غاية الصعوبة وهو شىء لم يحاول تحقيقه إلا عدداً قليلاً من الكتاب بمثل تلك الشجاعة والإخلاص الشديد، وذلك هو محاولة أن يضعوا فى كلمات تجارب يصعب جداً تحويلها إلى كلمات».

أما السؤال هل كل الموضوعات تصلح أن تكون موضوعات للأدب على حين أن هناك موضوعات لا تصلح سواء كانت قبيحة أو جميلة، فإنه سؤال قديم فى المباحث الجمالية وقد ظهر مرات كثيرة خلال المحكمة وعادة بالإشارة إلى الجنس الخشن واللغة الغليظة فى الرواية. وقد وضع القاضى الذى كان يرى أن «القدارة لا يمكن أن تكون فناً» السؤال مباشرة لليدى ربيكا وست: «ما القيمة الأدبية للكتاب؟» وقد تعثرت السيدة فى بداية الأمر واختلط عليها القول ولكنها جمعت فكرها ونفسها بعد ذلك لتسمح لنفسها أن تعرب بوضوح على أن الأدب يمكن له أن يعالج أى موضوع بشرط أن يفعل ذلك جيداً وبجدية وقالت:

«إن كتاب ليلى شاترلى ملئ بجمل يمكن لأى طفل أن يحكم عليها بأنها حمقاء لأنها سيئة الكتابة. فهو (المؤلف) كان رجلاً لم يتلقى تربية متمسكة بأداب السلوك فى المنزل. كما أنه يعانى من عيب كبير يفسد كتابه. فهو يكاد يكون منعدم القدرة على الفكاكة والمراعاة والمسايرة. والكثير من صفحات الكتاب فى نظرى سخيفة مضحكة ولكننى مع ذلك أقول إن للكتاب قيمة أدبية لا شك فيها. فالعمل الفنى فى نهاية الأمر ليس شيئاً اعتباطياً.

فالعامل الفنى تحليل لتجربة وتأليف وتركيب لنتيجة هذا التحليل وهو بهذا يجعل الحياة أمراً جدياً ويجعل الدنيا أكثر جمالاً. وعلى الرغم من أن هناك فى الكتاب أشياء قبيحة، وعلى الرغم من أن هناك محاولات غير موفقة لمعالجة الكلمات القبيحة. فإننى مع ذلك وبهذا المعيار أرى أنه كتاب جيد فى نظرى».

أما جراهام هوج Graham Hough فكان أكثر صدقاً واستقامة وإذا كان أقل تحديداً. فعندما وجه إليه المدعى العام هذا السؤال الذى يأمل من خلاله أن يجعل الطريق ممهداً: «هل يمكن أن تقول لنا كخبير فى الأدب الإنجليزى ما المسائل التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند تقويم القيمة الأدبية لكتاب ما؟» وعند ذلك أجاب قائلاً: «إننى أعتقد أن هذا أمر يصعب جداً القيام به بشكل عام. فأنا أرى أنه أمر يختلف باختلاف نوع الكتاب وما هو. فنحن هنا نناقش رواية وأرى أن أحد الأمور التى يجب على المرء أن يأخذها فى الاعتبار هو التساؤل هل هى تمثيل صادق ومخلص لجانب من الحياة أم لا... فالكتاب يتعلق بموقف هام، فهو يبحث فى العلاقة بين الرجال والنساء وفى علاقتهما الجنسية وفى طبيعة الزواج، وكل هذه أمور فى غاية الأهمية لنا جميعاً» وقد يكون هوج Hough قد أحس أن فى كلماته شئ من الغموض فأراد أن يجعل تعريفه أكثر تحديداً ويزوداً فأضاف إلى ما قاله أن من المطلوب فى الأدب «أن تكون الشخصيات مرسومة غاية فى الدقة والحميمية».

ولما كان الأدب كثيراً ما يعرف بأنه نوع من الكتابة التاريخية التى تحافظ للناس على الطرق التى فكر بها البشر وشعروا بها فى الماضى وتجعلها متاحة لقراء الحاضر، فإن المدعى العام قد انتهز فرصة إثارة هذا الجانب واندفع من الفجوة التى فتحت له ليسأل الشهود من الخبراء إذا كان لورنس قد قدم صورة صداقة لزمانه وعاداته السلوكية. فلما أكد له الشهود أن هذا ما حدث فإنه سجل عليهم بعض النقاط فى التغلب عليهم عندما وجه الانتباه إلى هذا المشهد الفاجع فى رواية ليدى شاترلى الذى صلب فيه والد ليدى شاترلى وهو رسام بارز وعضو فى الأكاديمية الملكية حارس المزرعة مللورز Mellors للغداء معه فى ناديه الخاص. وهناك وبعد بضعة كنؤوس تضاحك الرجلان على تجاربهم فى النكاح وبدأ الرسام يحكى عن ذكرياته حول انتصاراته الجنسية وضرب بيديه فى ضلوع الرجل وهو يضحك معه على انتصاره فى تلقيح السيدة شاترلى.. وبعد شئ من التفكير لم يستطع أحد أن يدافع عن هذا المشهد على أنه تصوير تاريخى دقيق للنوادرى أو للأكاديمية الملكية فى ذلك الوقت السابق.

ولقد جرت محاكمة الليدى شاترلى بالطبع عام ١٩٦٠ وذلك قبل ازدهار عصر النظرية الأدبية وقبل أن يصبح الأكاديميون على وعى وانشغال بمواقفهم وأرائهم عن بوطيقا الفن والشعر. ومهما أخذنا فى الاعتبار الظروف والملابسات التى أحاطت بالشهادات التى قدمها إلى المحكمة الخبراء القادمين من الأقسام الأدبية فى الجامعات فإن التفسيرات التى قدموها للشئون الأدبية كانت بشكل عام مضطربة بشكل مخجل بل ومتناقضة يبدو عليها الإهمال والغموض وكانت مصاغة بأسلوب غير ملائم أو مناسب وكأنها لم تحظى بدرجة كافية من التفكير وهذا ما حدث بالفعل. ولم تكن هذه العيوب أكثر وضوحاً بشكل فاضح منها فى الشهادات التى تناولت الخواص الشكلية للنصوص الأدبية. ومن نماذج هذه الشهادات شهادة Merryn Griffith Jones مريين جريفت- جونر وهو محامى ربعة سميك من ويلز عرف كمحامى ادعاء وكان جنكيز يطلق عليه «سوط لا يكل ضد الأنجاس غير الأطهار» وكان على الأقل يزعم أو يتظاهر بأنه ليس من أصحاب الاتجاهات الأدبية.. وقد تكلم هذا المحامى عن المجلة التى مولتها هيئة المخابرات العالمية الأمريكية وبعد أن ذكر هذا التمويل سماها «الصدام أو اللقاء» The Encounter بدلاً من أن يسميها لقاء، وراح يتحدث عنها وهو يرسم على وجهه ابتسامة باهتة وكأنه يعرف الكثير واحتمل الكثير من رئيس تحريرها ستيفن سبندر Stephen Spender الذى كان حاضراً بين الخبراء الذواقه يضحك ضحكات مكتومة على أسلوب المحامى الخارج عن نطاق الذوق والمألوف. ثم اتجه المحامى بتبجح إلى جراهام وهو يسأله مهدداً: «هل تتفق معى أن الكتاب الجيد الذى يكتبه كاتب جيد لا يصح أن يظل يكرر الأشياء مرة بعد مرة؟ أليس هذا إعادة مملة، أليس كذلك؟» وأجاب هو: لا أنا لا أتفق مع هذا. فهناك كثيراً من مثل هذا فى الكتاب المقدس مثلاً. والتكرار مستخدم فيه بكثرة». وكان جريفت جونز قد تحدث قبل ذلك عن أن لورنس يخطئ فى الاقتباس من الكتاب المقدس ويزعم أنه يعرفه جيداً ويقر بما فيه. وهكذا كان رد هوج كأنه ضربة موجهة للمحامى. ولكن مهما كان عدد المرات التى أراد جريفت جونز أن يزعم أنه قرأ أو سمع تلك النصوص المتوازية الرتابة فى الأناجيل بلغة طبعة الملك جيمس فإنه أراد أن يؤكد أنه لم يعرف شيئاً شبيهاً بذلك الإصرار عند لورنس ألا يترك شيئاً قبل أن يقوله على الأقل ست أو ثمانية مرات ومع ذلك لا يترك الأمر يمر.

واستمر يقول: «هل تعتبر أن من الكتابة الجيدة أن يكرر مرة أخرى عبارة «الرحم والأمعاء» «الرحم والأمعاء» و«الأمعاء والرحم».. وهل هذا ما تطلق عليه حقاً كتابة خبرة

فنية؟». ولم يكن بوسع هوج ألا أن يجيب ببسالة على ذلك قائلاً: إنه يكتب كذلك دائماً وهو دائماً ينجح فى محاولته». وقد ظهر مرة أخرى موضوع التكرار كصفة أدبية مع النظر فى هل كانت مشاهد الجنس هى نفسها مرة بعد أخرى فيما عدا تغيير فى مواضعها وهل هذا لا يقلل من القيمة الأدبية للكتاب.

ولقد تلقت بعد ذلك عناصر أخرى فى الأسلوب الأدبى مثل الاستعارات التى هى المجاز الأول فى الأدب الرومانتيكى تمحيصاً وتدقيقاً غاية فى العناية فيسأل جريفت جونز: هل يمكن لإنسان أن يفيض من الرحم والأمعاء ويبقى مع ذلك حياً؟»، «نعم يستطيع بمعنى استعارى» «حتى بمعنى استعارى؟»... «نعم» ويأتى أيضاً التركيب للعمل تحت النظر والتساؤل. فكان هناك الكثير من النقاش حول هل «إدخال مادة لا علاقة لها يقلل من القيمة الأدبية للكتاب». وحيث إن الإجابة التقليدية على الأقل فى ذلك الوقت الذى كان الاتجاه الشكلاى مازال سائداً هى «نعم» فقد أصبح من المهم هل رواية لورنس رواية محبوكة السبك أو أن الحكاية الرئيسية ليست إلا تبريراً للمناظر الجنسية. وكان رأى الخبراء أن العمل الأدبى يجب أن ينظر إليه كليته مما أثار نقاشات ملتوية لا تقف على قدميها حول هل الأجزاء غير الجنسية مثل تلك الفقرات المتعلقة بمناجم الفحم وتناول رجال المنطقة للفن كانت لها أى هدف أدبى.

وقد أدت هذه الأسئلة بدورها إلى التساؤل حول الطريقة المهلهلة التى كتبت بها الرواية. وقد كتب لورنس كعادته الرواية فى ثلاث صور وفى الرواية المعروفة باسم «ليدى شاترلى الأولى» لم يكن فيها مناظر أو لغة جنسية مكشوفة ولكنها أضيفت فى الصور التالية ولهذا فقد يشك فى أنها أضيفت لزيادة البيع وليس لرفع القيمة الفنية للرواية. إن لورنس نشر فعلاً طبعة من هذه النسخة المعدلة والمضاف إليها فى فلورنسا وقد حققت له ربحاً كبيراً.

ويبدو أن هذا كله أموراً مضجرة غير جلية. ولكن المؤسسة الأدبية البريطانية لم تتخذ قبل ذلك أبداً موقفاً على أساس من نظرية مجردة. فالأمور الخلقية كانت دائماً همها الأساسى. وكان دفاعها عن ليدي شاترلى وعن الأدب على أسس أخلاقية كانت موضعاً لمشاعر عميقة أكثر منها موضعاً للنظر والبحث العقلى. وفى سلوك المؤسسة على هذا النحو كان خبرائها واضحين فى أنهم لا يدافعون عن العلاقات غير الشرعية أو الإباحية محتجين بأنهم لا هم ولا القانون يقبلون شيئاً من هذه الأمور المبتذلة. كما أنهم لا يهتمون كثيراً بالجنس وخاصة بمستوى الفيوض والاحتكاك أو باللغة الخشنة الغليظة التى استخدمها لورنس للتعبير عن الإثارة الجسدية أو الطاقة الجنسية

الصرفة. والواقع أنه من الصعب عندما يقرأ المرء شهادات الخبراء الأدبيين ألا يشعر، مع كل نواياهم الطيبة، أن مواقفهم من الجنس والفن هي من النوع المبالغ في عقلانيته والمسرف في خلقيته، وهي نفس المواقف التي حاول لورنس أن يسخر منها في رواية ليدي شاترلى. ويتلخص موقفهم في أن لورنس وفنه العالى قد حول ما يمكن أن يكون شيئاً قبيحاً محتقراً أى الجنس الخشن الغليظ، إلى أدب متعال. أما ليدي ربيكا وست وقد تكون أكثر قدرة على معالجة الموضوع، فإنها قالت في كلمة خاطفة وقصيرة إنها ترى أن لورنس كان وراء عودة الروح إلى حياة أكثر عاطفية وحدة ولكنه كما قال هـ. ج. ولز قد عاد إلى صفات جعلته يتعجب ويتساءل ما هذا الذى أدخل نفسه فيه، وبهذا أحست السيدة ربيكا وست أن عليها أن تضيف «أن لورنس لابد قد حاول أن يصور ما يحسه بعض الناس عندما تكون لهم ثقافة مختلفة مثل الأسس الثقافية لإيمان دينى».

وقال أحد رجال الكنيسة الذين كانوا من شهود الدفاع أنه قد وجد أن الرواية خلقية تماماً لأنها تجعلنا نرى أن الرب ليس فقط هو المحبة: «بل إن الرب هو الخالق.. وأن الإنسان يشارك في المسؤولية عن الخلق وهذا.. ما تم التعبير عنه مباشرة في العلاقة بين الجنسين». وعلى الرغم من أن ليدي شاترلى هي قصة عن الزنا فإن بعض الخبراء قد صرحوا بأنها دفاع عن الزواج، «والزواج الصادق» بالطبع. على حين أن الخبراء الآخرين قد صرحوا بأنها لا تصلح فقط لأطفالهم ولأطفال الآخرين، وليس ذلك فحسب، بل وأنها أخلاقية بالمعنى العميق للأخلاق المسيحية» فهي نظرة صادقة وصحية سليمة» إلى الجنس، وقال أحدهم إنها مثالية لأنها تستخدم كرسالة توجيه ديني لمجموعات الشباب من الفقراء والمعدمين، وأنها، في نظرة أخرى، تصوير للعلاقات الثابتة بل وإنها دفاع عن العفة ضد العلاقات غير الشرعية والإباحية. وبدلاً من أن يقبلوا هذا الذى ظل لورنس يصيح به في كل موضوع ويكرره مرة بعد أخرى من أن الجماع هو شئ جيد بل وإنه الشئ الوحيد الذى يمكن أن يخلص الناس في عالم قد أصابه الجنون بالدعوة للعقلانية، فإن أولئك المتأدين بكل ما لهم من العناد البارع للمثقفين عندما يكون عليهم أن يقولوا وأن يتخذوا مواقف ما، فإنهم قد قلبوا الكتاب على رأسه. فيقول ريتشارد هوجارت إن لورنس في نظره كان بيوريتانياً وقد كان كذلك على نحو حديث غريب لأنه مضى يبحث في شئ واحد فقط وهو هزة الجماع وبرود المرأة ولذلك فإن الليدي شاترلى هو «كتاب بيوريتاني في تقديره للحياة» وهذا في كلمات أحد المتوجين بتاج الأسقف «فعل من أفعال القديس الرباني». وهكذا فإن الطبقة الأدبية المثقفة قد قدمت دفاعها عن فن الأدب من على المنبر العام للمحكمة.

ولكن جريفت جونز الذى مثل الإدعاء لم يقنعه ذلك ولم يتأثر به. فقد ظل ثابت القدم فى موقفه يرفض حتى أن يستجوب الشهود لدحض شهاداتهم بل يقف فقط ليعذب أكثرهم اغراءً له دون أن يقدم هو أى شهود له. أما تفسيره فهو أنه يقبل القيمة الأدبية للكتاب مما كان يمكن أن يكون نهاية القضية، ولكنه مع ذلك لا يزال يشعر بأن الرواية غير أخلاقية فى أعماقها ولذلك فإنه يظل يصر رغم الدلالة الواضحة للقانون أن الإباحية والأخلاق هما الموضوع الرئيسى للقضية.

أما القاضى جستيس برن Justice Byrne رئيس المحكمة فإنه كان يشعر مثله تماماً بل وعلى نحو أكثر قوة. وعلى هذا فإن نصيحته القانونية للمحلفين كانت توجههم بحكمة «أن لا يدعوا أنفسهم يضلون فى عوالم الأدب العليا». ومضى ليوجه اهتمامهم كيف يمكن للمرء أن يضل: فلسوف تسألون أنفسكم هل إذا لم يكن المرء دارساً للأدب أو حجة فى الأدب الإنجليزى أو دارساً للورنس، فهل سيتمكن أن يقرأ فى هذا الكتاب كل تلك الأشياء التى قال الكثير من الشهود إنه كان يقصد أن تكون فى الكتاب». فالقاضى برن يرى أنه مهما كان كل ما يمكن أن يقوله البرلمان والأساقفة ورجال الأدب فإن الأخلاق وليس الفن هى الأمر الجوهرى لصحة المجتمع وسلامته. ولا شك أنه يقر كما يقول:

«بأن هناك حق للتعبير عن النفس سواء فى التصوير أو فى الأدب. والأفراد الذين يعتنقون آراء سياسية ومواقف شديدة يكونون غالباً حريصون على أن يقولوا ما يرون دون اعتبار لأى تحفظ أو قيد وكذلك الأمر مع الكاتب المبدع أو الفنان. فالمرء يستطيع أن يفهم أنه يريد الحرية الكاملة للتعبير عن موهبته أو عبقريته. ولكنه مع ذلك هو عضو فى المجتمع مثله مثل أى عضو آخر. وعليه نفس المسؤولية تجاه الأعضاء الآخرين فى المجتمع مثل أى فرد آخر بالآ يؤذى أحداً عقلياً أو جسدياً أو روحياً، فإذا قام صراع بين الفنان أو الكاتب فى رغبته للتعبير عن نفسه وبين معنى أن الأخلاق هى أمر جوهرى لصالح المجتمع، فإذا قام مثل هذا الصراع فإن الأخلاق يجب أن تكون لها الغلبة».

وهكذا نرى أن رجال الأدب قد تجنبوا السؤال الحقيقى. أما القاضى فلم يفعل ذلك. فالقاضى يقول بطريقته المباشرة التقليدية أن الفن هو خادم للمجتمع وليس زائراً له امتيازات قد قدم من مملكة عليا للوجود كما ترى الرومانتيكية والحدثة وكما تلقن الجامعات طلبتها بل وليس كما فعل البرلمان عندما جعل هذا الوضع قانوناً. وعلى الرغم من أن القاضى قد رفض أن يأمر بدفع مصاريف الدفاع القانونية أو تكلفة

المحلفين لكتب بنجوين فان الناشر قد واصل بيع أكثر من مليونين من نسخ ليدي شاترلى غير المنقحة فى السنة الأولى للطباعة. وقد أصبح روى جنكز سياسياً شهيراً من الأحرار واحتل منصب رئيس جامعة أكسفورد. أما سير آلن لان فقد أصبح مليونيراً، أما الأدب فهو الذى لم يكن موفقاً على هذا القدر من التوفيق.

حقاً إن قضية ليدي شاترلى لم تكن أكثر من فضيحة مؤقتة وكانت مادة لوسائل الإعلام أكثر منها حدثاً تاريخياً ذى أهمية. ولقد أحس الكثيرون من رجال الأدب بالخرج من القضية. ومن هؤلاء السيدة أيديث سيتويل Dame Edith Sitwell وكاترين آن بورتير Katherine Anne Porter اللتان كان من رأيهما أن القضية قد أكدت للعالم أن الأدب هو أمر ساذج وأن أولئك المنشغلين مهنيّاً به هم جماعة من الحقمى الفاسدين والقابلين للرشوة. وقد كتب جون سبارو John Sparrow مقالة نشرتها الأنكونتر يسخر فيها من جدية ووقار الشهادات بالإشارة إلى أن أولئك الذين كانوا يمتدحون لورنس وحديثه عن الجنس على أنه توقيير للحياة أنهم قد أغفلوا نهائياً أن ملورز قد ضاجع ليدي شاترلى على الأقل فى إحدى المرات مضاجعة شاذة وأنه قد أتاها من الخلف.

ولكن فشل أصحاب مهنة الأدب أن يصفوا فى قضية ليدي شاترلى بأى قدر من الدقة والاتفاق خصائص الأدب وأن يؤكدوا بأى قدر من الثبات والإقناع مكانته فى الحياة الاجتماعية الحقيقية كان فى الحقيقة دلالة على فشل تاريخى أكبر ليضعوا الأدب ويقيموا له مكاناً فى أعماق الحضارة الثقافية. وقد حاول ليفى سترأوس Levi-Strauss وهو أنثروبولوجى بنيوى أن يثبت وخاصة فى كتابه «العقل البدائى» أن فى الحضارات البدائية لا تصبح نظم القرابة أو الدين وأى تركيب اجتماعى آخر ثابتة وواقعية حتى يتم وضعها فى نظام محكم ومدرّوس. فالفشل فى إقامة القيم والتصورات على أسس ومبادئ الثنائية Binary Principles ومحاوّر نموذجية تأليفية فى صورة نظريات مكتملة ومقبولة فإن هذا يترك ممارسات المؤسسات بدون الأساس الاجتماعى الضرورى. وليس من شك أن هذا بالمثل يعتبر أمراً ضرورياً فى المجتمع الغربى الحديث حيث يقدم العلم النموذج الأساسى للنظرية المطلوبة. والذى ثبت من قضية ليدي شاترلى أن الأدب على نحو دراماتيكي ينقصه الأساس النظرى وأى تنظيم منهجى لأجزائه على نحو يجعله واقعى وذى معنى لعين المشاهد وللعالَم بصفة عامة. والواقع أن الوجود الباهت للأدب هو أمر واضح، وفشل خبراء الأدب فى قضية ليدي شاترلى أن يعرفوا الأدب يثبت بوضوح لماذا كان هذا. وعلى أية حال فإن نتائج عدم وجود نظام أو قيم قد أصبح فى الجامعات أمراً هو غاية فى الوضوح.

وعندما تم قبول الأدب فى الجامعة الحديثة على أنه صورة من صور المعرفة فإنه دخل فى نوع من التعاقد غير المكتوب وما قد يسميه البعض صفقة فاوستية لأن يتمشى مع المعايير التى تحكم المعرفة والتى كانت حينئذ وما زالت موضوعة بالعلم. فالأدب قد قبل بذلك أن يقدم تعريفاً موضوعياً لدراسته بقدر من التحديد وأن يطور منهجه تحليلياً وأن يحدد وظائف الأدب. ولم يكن المطلوب بالطبع أن توضع له بنية مثل الكيمياء الحديثة أو علم الطبيعة فلقد كان من المفهوم عموماً أن الموضوعات المختلفة قادرة على درجات مختلفة من المنهجية. وقد كان يكون كافياً مثلاً أن يتم الاتفاق وتطوير ما تعتقد الغالبية أنه كذلك وأن أفضل وصف للأدب هو أن يكون Fiction أى تخيل أو خيال. وقد يجب أن يضاف إلى ذلك أنه خيال واعى بذاته كى يتميز عن غيره من نماذج الخطاب الخيالى مثل الفلسفة أو التاريخ اللذان يؤكدان على مسئوليتيهما عن الوقائع وعن واقعيتيهما. أو قد يكون من الكافى أيضاً أن يقال بكثير من الاتفاق العام أن الأدب كموضوع متميز عن الموضوعات التى تعالج الحياة فى حدود إحصائية مثل علم الاجتماع والانثروبولوجى بالقول بأن الأدب يصور أوجه من الوجود كما يمارسها الأفراد وقد استطاع سير والتر رالى Wolter Raley فى وقت مبكر أن يمسك بالقضية وبالفشل فى معالجتها. فهو يقول: إن السؤال الأول لأى كاتب هو لماذا يكتب أى شئ. فعند هذا نتوقف. ولقد قبلت الجامعات إجابات غير ملائمة على نحو مزرٍ لهذا السؤال».

وهناك من الكتاب مثل ستيفان مالارميه Stephane Mallarme وت. إس. إليوت T. S. Eliot مثلاً من اعتقدوا أن أية محاولة لتعليم الأدب على أى نحو كانت محاولة ضالة وهدامة. وكان هناك كثيرون آخرون وأكثرهم شهرة ف. ر. ليفز F.R. Leavis الذى كان يرى أن أية محاولة لمنهجية دراسة الأدب هى محاولة حمقاء. وأنها مجرد تعامل وليس علم. والتهلهل أو التفكير غير العلمى للدراسة الأدبية أو بعبارة أكثر إيجابية تعدديتها كان الكثيرون يعتبرونها مصدر قوة لها ومن هؤلاء وين بوث Wayne Booth الذى عبر حديثاً ويفصاحة عن هذا الموقف وأوصى ومارس بصبر طويل لا يكاد يحتمل التعبير عن التسامح والفهم لكل أوجه النظر النقدية. وقد تمت الموافقة منذ أمد عن هذا التسامح على أساس أنه يتجنب ضيق وتحديد الدراسة التاريخية والتعصب العلمى الزائف للمباحث الاجتماعية بحيث يسمح للأدب أن ينشغل ويتابع المصالح والاهتمامات الإنسانية على نطاق واسع بأية طريقة أو وسيلة تكون مجزية

مثيرة للاهتمام. ويمضى هذا الدفاع ليقول إن الأدب مقولة تتسع لكل شئ وأنها تشمل عدداً كبيراً متنوعاً من النصوص ومن وجهات النظر النقدية المختلفة بحيث لا يكون هناك معنى لضمها جميعاً فى موضوع متماسك واحد أو النظر إليها من وجهة نظر واحدة.

ولا شك أن هذا الاتجاه إلى الاسمية بالمعنى الفلسفى nominalism الذى يضاد القول بالجوهرية anti-essentialism له قوة لا يمكن إنكارها. غير أن نتائجه الواضحة والتي لا يمكن تقريرها كمياً فى مجال التقدير العلمى بالنسبة للأدب قد أدت إلى تدهور مستمر فى التقدير العقلى للأدب فى الإطار الجامعى حيث مازال من المطلوب فى المعرفة الحقيقية أن تستوفى شيئاً على الأقل من المعايير العلمية. وقد ظهر هذا التدهور على نحو مباشر وواضح فى النقص الذى حدث خلال السنوات العشرين الماضية فى عدد الطلبة المسجلين الذين يريدون التخصص فى الأدب فى جامعات الولايات المتحدة. ولا شك أن هناك أسباب أخرى لهذا التدهور غير العجز عن تفسير ما هو الأدب ولماذا لم يعد مهماً. ولكن الأدب على العموم فى أوقات الاختبار كان ضعيفاً فى تبرير وجوده وتدهورت أقسام الأدب فى كثير من المواقع إلى أقسام خدمات تقدم مساندة لمهارات القراءة والكتابة للطلبة الأكثر ضعفاً ومقدرة.

والواقع أن هذه السذاجة والبراءة النظرية للنظام الأدبى التى أظهرتها المؤسسة الأدبية فى محاكمة الليدى شاترلى قد جعلتها دائماً معرضة للتجريح. وقد حدث فعلاً بعد ١٩٦٠ أن استطاع المنظرون البنيويون وما بعد البنيويين بميولهم واتجاهاتهم السياسية القوية أن يصيبوا هذه المؤسسة وأن يهدموا النظام الأدبى القديم من ثغرة هذا الضعف. وفى مزيج من حركة الإصلاح البروتستانتية وشئ من الثورة الفرنسية استطاعت الثورة النقدية أن تكتسح الدراسات الأدبية وأن تنتشر فيها كما ينتشر مرض الحصباء فى قبيلة بدائية لتثبت بسهولة خواء النظام الأدبى القديم وأن تنزع هالة الغموض والسحر عن المعتقدات التى ورثها من الحركة الإنسانية وأن تفرغها من قيمتها.

الفصل الثالث
المؤلفون كأصحاب دخول
والقراء كبروليتاريا
والنقاد كثوار

إننا نقف الآن فى أواخر القرن العشرين وسط خرائب ما كان يبدو منذ عهد قريب جديدا ولكنه استحال بسرعة إلى ما يعتبر الآن النظام الأدبى القديم. وقد يكون من المستحيل أن نحدد بدقة تاريخاً لانتهياره وأن نعدد أسباب ذلك بدقة. ولكن هناك سلسلة مقالات جمعها ليونيل تريلنج Lionel Trilling فى كتابه «ما وراء الثقافة» Beyond Culture وخاصة مقالة بعنوان «حول تدريس الأدب الحديث، ١٩٦١ ومقالة: «البيئتان: تأملات فى دراسة الإنجليزية ١٩٦٥»، فهو يسجل فى هذه المقالات كيف حدثت التغيرات وكيف عاناها وعاشها أولئك المدافعون عما كان يعتبر حتى ذلك الوقت غاية فى التقدم والحرية بل والجذرية الثورية. ثم أصبح لدهشتهم النظام الأدبى القديم. ولا يقدم تريلنج وصفاً لما حدث فقط بل وي طرح تفسيراً لماذا حدث وكيف كان التغيير محيراً ومؤلماً.

ولقد بدأ الهجوم على الأدب يصبح ملحوظاً فى الجامعات خلال الاضطرابات التى ارتبطت بحرب فيتنام مثل حركة التعبير- الحر فى كاليفورنيا التى ظهرت فى وقت مبكر من عام ١٩٦٠ ثم ثورة الطلبة فى شوارع باريس عام ١٩٦٨ والفوضى والتمزق الذى بلغ قمته فى جامعة كولومبيا حيث كان تريلنج يدرس فى أواخر هذا العقد. ولم يكن الهجوم موجهاً بداية ومباشرة إلى الأدب بل على نحو عام إلى الجامعات بما فى ذلك كل أقسامها وموادها الدراسية وذلك باعتبار أنها الجانب الضعيف القابل للتجريح فى تركيبة السلطة. ولكن تريلنج الذى كان حينئذ شخصية عامة وخير من يمثل الآداب الأكاديمية فى أمريكا، فإنه قد فهم مع ذلك أن هناك صلة وثيقة بين هذه الأحداث وبين الأدب. وهو كناقـد فى تيار وتراث ماثيو أرنولد Mathew Arnold الذى كتب عنه تاريخاً لحياته وظل أسلوبه المتعقل فى الكتابة وإبداء الحجج نموذجاً له، وهكذا كان دائماً المعبر عن القيم الاجتماعية والخلقية للأدب والنقد الأدبى.

ولكن المقالات فى كتابه «فيما وراء الثقافة» قد شكلت صدمة لجمهور المتأدبين لأنها بدلا من أن تدافع عن الثقافة العليا ضد ما اعتبر حينئذ هجمة بربرية فإنها عبرت عن التشكك العميق فى فائدة تعليم الأدب فى الجامعات. وكان الأدب الحديث هو الذى أزعج تريلنج على وجه الخصوص مشيراً بذلك إلى كافكا Kafka وجويس Joyce ومان Mann وإليوت Eliot. وذلك على الرغم من أنه كان ذو أثر فعال هو نفسه فى إدخال هذه الكتابات فى برامج الدراسة فى كولومبيا على أمل واعتقاد متفائل أن مواقف هذه الكتابات التى تعبر عن الاغتراب قد تصدم طلبة الطبقات الوسطى فى طرق تفكيرهم التقليدية التى لا تتحرى التساؤل والبحث وتدفعهم إلى نوع من الممارسة

الحرّة لعقولهم» على حدّ تعبير أرنولد وتجعلهم ينظرون في «أفضل ما كتب أو عرض له الفكر في العالم». ولكن تريلنج يقول لنا إنه نتيجة لأنه في تدريس هذه الأعمال الحديثة كانت هذه الأعمال تناقش بسرعة في الفصول الدراسية رغم تعقيدها مما أضفى عليها مكانة الكلاسيكيات وطبعها بطابع الحجة والمصدر لما يقال فيها. وقد شجع هذا على التّقبل السهل الذي لا يسأل ولا يتحرى البحث، بدلا من أن يثير ذلك التفكير والنظر في تلك النظرة السوداء التي تقدمها هذه الأعمال عن الحياة.

في وجه هذا الغضب الذي ثار في الحرم الجامعي فإن تريلنج قد بدأ يضطر للاعتراف، متأخراً للأسف، بما حاولنا تصويره في الفصل الأول من أن الأدب منذ أواخر ١٧٠٠ كان قد وضع نفسه في مواجهة مع خط النظام الاجتماعي. فبعد أن أقر بأن كلاسيكيات الأدب الحديث لا تعد محايدة سياسياً أو اجتماعياً فإنه قد بدأ يرى لأول مرة، فيما يبدو «خط العداوة المرير ضد المدنية الذي يتبدى خلال الأدب الحديث». وقد ساهم جويس وإليوت وغيرهما إعطاء شرعية للهدم والتخريب وإقامة أيديولوجيا للاغتراب قد أصبحت الآن مقبولة ألياً من جانب الطلبة، كما كانت من قبل مسلمات البورجوازية القديمة التي قام الأدب الحديث بمواجهتها والصراع معها. وعبر تريلنج حزيناً عن أنه أصبح يعتقد الآن أن تقليدية الطبقة الوسطى القديمة الغافلة بلا عقل قد حل محلها بمساعدة الأدب الحديث «ثقافة مضادة» لا تقل تخلصاً عن العقل. وهي ثقافة تفضل الأسلوب على الأخلاق وهي عقيمة مجردة من الوعي بذاتها لا تبالى بالكتابات القديمة يمتلكها ميل إلى استجابات آلية محملة بالنقي والعداوة لكل سلطة سياسية أو تعليمية أو أدبية. وهكذا أصبحت هذه الثقافة المضادة تعادى باحتقار ما أسماه تريلنج بطريقته المحافظة القديمة: «المدنية».

وهذه الثقافة المضادة التي جعلتها شرعية إلى حد ما قصائد مثل «الأرض الخراب» وروايات مثل «القضية» هي التي كان أصحابها يصرخون أمام مباني الجامعة عام ١٩٦٠ بكلماتهم البذيئة التي تسب أمهات الأساتذة أو يكتبون على الحوائط شعارات وقحة مثل «القوا بالخنازير» بطلاء من علب رش الألوان ويضعونها على جدران المكتبات التي تم فيها بكل عناء جمع خير ما كتب أو قيل. وقد أزعجت مثل هذه المناظر تريلنج حتى إنه مع آخرين غيره، يفكر ويقول أموراً لم يكن يتمنى أن يفكر فيها أو يقولها قبل ذلك بقليل. وأصبح يواجه الآن احتمال أن الأدب الرومانسي والحديث، الذي يهاجم بلا توقف العقلانية ويزدري العالم المنتظم هو أدب قد أصيب اجتماعياً بعيب ونقص جوهري. ووجد تريلنج نفسه يقول إنه أدب للاغتراب قد لا يقرر دائماً

الصدق بل «هو قادر على توليد الزيف وتعويدها عليه». وقد وُصف رد فعله هذا بعد ذلك بأنه نوع من «هز الكتف يأساً». وقد اعتبر معاصريه أن استجابته هذه هي إخفاق وإفلاس عصبي أكثر من أنها تبصر وتعرف على الظاهرة، ومع ذلك فإن إحساسه بما كان يحدث وما قد يترتب عليه كان بمثابة إحساس صادق النبوءة.

وعندما ننظر الآن إلى الخلف فقد يبدو من الغريب لنا بل ومن السذاجة أن ناقدا اجتماعيا متبصراً مثل تريلنج لم يكن على وعى سابق بقوى الهدم في الحداثة الأدبية بل وفي الأدب الرومانتيكي كله واتجاهه الأيديولوجي المضاد للمؤسسة الاجتماعية. ولكن بعد مرحلة المد الجذري الأدبي الذي صاحب مدة الكساد الاقتصادي عام ١٩٣٠، فإن كتاب من الرافضين للاستالينية مثل تريلنج قد أصبحوا حذرين متوجسين من السياسة وحرصوا على أن يقرروا للأدب الحق في أن يتناول الحياة الاجتماعية وأن يظل مع ذلك أعلى من أي نشاط سياسي. ويرينا كتاب مثل كتاب لورنس هـ. شفارتز Lawrence H. Schwartz المعنون: «صناعة شهرة فولكنر: سياسات النقد الأدبي الحديث» - Creating Faulkner's Reputation: The Politics of modern Literary criticism وهو يرينا في كتابه هذا كيف أن كتاب مثل تريلنج وغيره وعلى الخصوص مالكولم كولي Malcolm Cowley قد حرصوا في ذلك الوقت بالذات أن يعملوا قاصدين على صناعة شهرة كاتب أمريكي خالص الأمريكي يبدو بوضوح أنه غير منشغل بالسياسة على الإطلاق ولكنه مهتم منشغل بالأسلوب وبالصناعة الفنية أكثر من انشغاله بالنظر والتعليق الاجتماعي. أما الآن على أية حال فقد كان الثوريون في الحرم الجامعي والمثقفون قد أصبحوا مصرين على أن يسيسوا الأدب مثل كل بقية الموضوعات والنشاطات الأخرى. وقد أحس كثيرون أنه ليس من الإنصاف تماماً - وقد كان للأدب تقليدياً موقفٌ مضادٌ من مجتمع الطبقة الوسطى وقيمها - أن يحاولوا في هذا السيناريو الجديد للأدب دور الممثل الثقافي للمجتمع المادي. ولكن هذا يدل - كما حاولت أن أثبت سابقاً - أن الأدب رغم كل مواقفه من العزلة والتعريب قد كان دائماً وفي الأمر الواقع واحداً من المؤسسات الثقافية العليا للديموقراطية الحرة.

ولم يكن هجوم عام ١٩٦٠ وعام ١٩٧٠ على الثقافة العليا وعلى الجامعات في عنف الثورة الثقافية التي شنها الحرس الأحمر في جمهورية الصين الشعبية. فقد كان هذا الهجوم مقصوداً في الأغلب على حرم الجامعات الآمن وأن صنع ما وصفه و.ف. كوين W.V. Quine بأنه «إرهاب متواضع يمكن معاشته وإن كان كافياً، حينذاك أن يجعل الجامعات تركع على رجليها». وكان العنف في شوارع باريس وفي الجامعات

الألمانية أشد وأقوى مما حدث في الجامعات الأمريكية. فلم تذهب أيام الغضب هذه إلى أبعد من إحداث إنقلاب متواضع في الاجتماع السنوي لجمعية اللغات الحديثة Mod-ern Language Association وذلك في شتاء عام ١٩٦٨ حيث استولى مجموعة من الثوار الشباب على أكثر الجمعيات محافظة وأقلها انشغالا بالسياسة. والواقع أنها كانت ثورة فكرية وليست ثورة شوارع التي أسقطت النظام الأدبي القديم. وكان النقد الأدبي هو السلاح الرئيسى لهذه الثورة فقد مضت الثورة في طريق يشابه جداً طريق الفلاسفة عندما عملوا على فضح والتشكيك في الأوضاع والأسرار الخفية لحكم النظام القديم ancien regime.

والنقد الأدبي واحد من النشاطات الإنسانية العديدة التي تنمو مثل أشجار الغار الخضراء Green bay tree دون أن يستطيع أحد أن يحدد بدقة ما هي وما هي وظائفها، وقد يكون ذلك لتعدد هذه الوظائف وتغيرها مع الزمن. فقد كان النقد الأدبي يطمح تقليدياً أن يكون علم الخطاب الأدبي بحيث يكون موقعه للأدب مثل موقع علم الطبيعة للطبيعة. وهذا هو الموقع الذي طالب كلينث بروكس وويمسات Cleanth Brooks W.K. Wimsatt أن يكون للنقد في تاريخهم المرجعى للنقد حيث يقول: «إن المبدأ الأول والأساسى الذى نصر على تأكيده هو الإتصال والمعقولية فى تاريخ ما يساق عن الأدب من حجج، فكلام أفلاطون ذو صلة بكلام كروتشى وفرويد والعكس صحيح. أو يمكن القول إن المنظرون الثلاثة قد انشغلوا بحقيقة مشتركة ومن ثم اتصل الواحد منهم بالآخر من خلال وساطة هذه الحقيقة. وبالتالي اتفقوا أو اختلفوا حولها. والمسائل والمشاكل الأدبية تقوم، لا.. لأن التاريخ يحدثها، بل لأن الأدب موضوع له من الخصائص ما يجعله يكشف دائماً عن علاقته ببقية التجربة الإنسانية».

ونرى أن مجموعات المختارات من النقد الأدبي تحاول جميعها أن تثبت ضمناً هذه الحقيقة بأن تقدم مختارات من النقد الأدبي تمتد من أفلاطون إلى الوقت الحاضر فكأن النقد الأدبي له تاريخ متصل. ولكن مجلدات هذه المجموعات تتضمن عادة وخاصة فى أقسامها التى تغطى العصور المبكرة قطعاً من الفلسفة والبلاغة واللاهوت وغير ذلك من أنواع الكتابات الأخرى وتعتبرها من النقد الأدبي لتجعله يبدو وكأنه نشاط إنسانى طبيعى لا مناص منه وأنه كان ممارساً على نحو متصل منذ العصور القديمة إلى الحاضر. ولكن التحليل الزمنى لواحدة من هذه المختارات من النقد الأدبي، ونختر لذلك مجموعة هازارد أدامز Hazard Admas المعنونة النظرية النقدية منذ أفلاطون Critical Theory Since Plato تثبت أن تاريخ النقد الأدبي لا يمكن أن

يوصف بأنه كان متصلاً، فهذه المجموعة تتضمن ٢٠ نصاً من الألف سنة السابقة على كانط ثم ٣٢ نصاً من كانط إلى كروتشي و٤٦ نصاً منذ كروتشي.

ومع استثناءات قليلة مثل بويطيقا أرسطو Poetics أو هوراس Ars Poetica فإننا إذا نظرنا إلى النقد الأدبي من منظور تاريخي فإننا نجد أنه لم يصبح نوعاً أدبياً مقررًا إلا منذ القرن الثامن عشر عندما جعلت المطبعة نشر الأدب عملاً تجارياً. فقد كان بوالو Boileau في أواخر القرن السابع عشر أول ناقد منهجي في فرنسا أما في إنجلترا فإننا نجد أن صمويل جونسون في كتابه عن حياة درايدن Dryden يقرر أن هذا الكاتب «يمكن أن يعتبر عن حق أب النقد الإنجليزي لأنه الكاتب الذي كان أول من علمنا كيف نحدد بناءً على مبادئ معينة قيمة التأليف. فمن بين شعرائنا السابقين نجد أن أكبر مسرحي (شكسبير) قد كتب بلا قواعد وسار في حياته وفي الطبيعة مهتدياً بعبقرية نادراً ما أضلته ونادراً ما تخلت عنه. أما عن الآخرين فإن من عرف منهم الأصول قد أغفل أن يعلمنا إياها».

وبعد أن تمت صياغة الدافع النقدي في صورة نوع أدبي مقرر منذ أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر فإنه قد أصبح يستخدم في عديد من المهام الدنيوية مثل الإعلان أو التعريف والتعليق على الكتب الجديدة التي تنهجر من المطابع في محاولة لتطوير وتحسين ذوق عامة القراء أو لتقديم أحكام أصحاب الخبرة حول المسائل الأدبية. ولم يكن النقد الأدبي في مراحله المبكرة وفي مراحله المتأخرة بمثابة علم للأدب بقدر ما كان المصدر الذي يزود الأدب بخدمات مؤسسية مختلفة من تزويد وتجهيز ما يؤمن احتياجاته أو يجعله متمثلاً مستوفياً أو يقدم حجج الدفاع عنه أو تفسيره أو إضفاء الشرعية عليه أو مده بأيديولوجيا أو جعله كونياً واسع الانتشار - وبمعنى آخر كل الخدمات التي تجعل الأدب مقبولاً وموظفاً في إطار الظروف الاجتماعية المتغيرة. فالجانب الأكبر من النقد الأدبي منذ وقت كروتشي قد تعلق مثلاً وعلى وجه الدقة، مع ظهور الأدب في البرامج الدراسية بالجامعات في أواخر القرن التاسع عشر وقيام الحاجة بعد ذلك إلى أساتذة يقومون «بالبحوث» وينشرون «مساهمات مبتكرة في المعرفة» في شكل رسائل وأبحاث دكتوراه.

وقد ظل الشعراء، بالمعنى العام لهذه الصفة يعتبرون صناعاً ومبدعين في كل الأنواع الفنية وظلوا على الأقل إلى وقت قريب بمثابة الأرستقراطية للأدب الذين يمتنون الناقد القليل الشأن، والذي عليه دائماً أن يقبل عصا العيقرية الخلاقة. وهكذا نجد أن موموس Momos وهو الرب الإغريقي للسخرية وتصيد العيوب قد عاد للظهور

مرة أخرى في القرن الثامن عشر في صورة الناقد الحديث. وقد صور سويفت ميلاد هذا الوحش المشوه في كتابة معركة الكتب The Battle of Books (١٧٠٤) في نفس الحدود التي استخدمها ملتون في الفريوس المفقود لتصوير اللقاء الجنسي بين الشيطان والخطيئة لإنجاب الموت. وهكذا ظل النقد في أفضل صورته على أنه المهنة البورجوازية لبيع الأدب وفي أسوأ صورة الخادم الوضيع للأدب الذي يقوم بكل الأعمال المختلفة حول المؤسسة لخدمة أمورها وجعلها تعمل- من عروض لكتب الأدب، ومقالات نقدية، وتواريخ أدبية، ومعاجم مفردات وطبعات محققة للنصوص الأدبية، وشروح وتفسيرات للنصوص للاستخدام في الفصول الدراسية.. الخ، وهكذا فإن النقد قد ظل في وضع غير موقر تماماً في سلم التراتب الأدبي طيلة مدة حياته القصيرة. ويقول ر.ب. بلاكمور R.P. Blakhamur وهو كاتب ليس من صفاته البارزة التواضع فهو يقول عن النقد الأدبي: «إنه الخطاب الرسمي للهاوي» ويمضي ليقول: «ليس للنقد استقلال ذاتي» وبعد أن يقول كل ما يستطيعه يبقى بعد ذلك قائماً الشيء نفسه» ويقصد بذلك العمل الفني الأدبي الخالص واضح المعالم «صافياً شفافاً على منأى أو مستقلاً بذاته» بل إن هذا الناقد المثالي، ماثيو أرنولد وهو نفسه شاعر يقر بالطبع «بالتفوق والامتياز الجوهري للعمل الإبداعي للروح الإنساني على جهودها النقدية». كما أن إليوت وهو شاعر ذو ميول أرستقراطية كان قادراً على وجه الخصوص على إشعار الأكاديميين من النقاد بموضعهم المتدنى كما يظهر في الفقرة التالية من مقاله: «وظيفة النقد» Function of Criticism حيث يتكلم بلهجة الرجل المتشغل المتعب الذي اضطر إلى أن ينتبه إلى ما يقوله التجار الذين يسوقون البضائع «إن وظيفة النقد فيما يبدو قد قدت بوضوح على قدره: ويجب أن يكون من السهل تبين إذا كان يؤديها على وجه مرضى أم لا، وأن نتبنى على العموم أي نوع من النقد هو نوع مفيد وأي نوع هو نقد عديم الأثر فلا طائل تحته. فإذا وجهنا مزيداً من الاهتمام للموضوع فإننا سنجد أن النقد يبعد تماماً عن أن يكون نشاطاً مفيداً ومجالاً منظماً، يمكن أن يستبعد منه بسهولة المتطفلين وأنته لا يعدو أن يكون حديقة من حدائق الأحذ التي يتجمع فيها خطباء متنافسون لم يتوصلوا بعد إلى الإفصاح عن خلافاتهم».

وقد كان النقد في أول الأمر من رجال الأدب الفيكتوريين ثم جاء بعد ذلك دور أساتذة الأدب في الجامعات وهم رجال نوو كبرياء وطموح ومنهم الآن نساء. وكانوا جميعاً حريصون على الترقى والتقدم في السلم الإجتماعى فهم عادة ينتظمون في مهنتهم قادمين عادة من مجموعات اقتصادية واجتماعية تجاهد لتطوير أوضاعها.

وكانوا فى البداية من الإنجلو ساكسون البروتستانت (Wasp) من مانشستر ونورث بلات Norh Platt ثم من الأيرلنديين ثم من الإيطاليين ثم من اليهود، والآن من النساء أو السود أو مجموعات العالم الثالث. وكان هناك محاولات منذ البداية لجعل النقد جماعة ضرورية وهامة. فتجد مثلاً أن هنرى جيمس ذو الحس الاجتماعى يكتب فى كتاب «فن الرواية» (١٨٨٤) محاولاً أن يبرر جدية الروايات المعقدة التى يكتبها ويتحدث مدافعاً عن الحاجة إلى النقد للإعلاء من واقعية الأدب. فالأزمة التى لا يكون فيها الأدب موضع مناقشة هى أزمة فائرة متبلدة كما يقول جيمس «وذلك لأن الرواية يجب أن تنظر إلى نفسها بجدية حتى ينظر إليها الجمهور على هذا النحو». وهناك أزمة كما يقول أرنولد يكون فيها فقط النقد ممكناً. إذ إن هناك أزمة مثل العصر الرومانتيكى الذى كان فيه الشعراء فى نظره «ليس لديهم معرفة كافية» وبذلك كانوا بحاجة إلى النقد لتقريب الحياة العقلية لهم.

ويبين لنا ريتشارد أوهمان Richard Ohman كيف أن النقد قد حاولوا بفاعلية وإصرار أن يحسنوا من أوضاعهم الاجتماعية وذلك بمثل ما فعل مبكراً من مارسوا الطب وبعد ذلك من مارسوا طب الأسنان، وكما سيفعل المشتغلون بالتأمين أى أن يصبحوا أعضاء فى مهنة. فالتمهين هو الوسيلة التى استخدمتها الطبقات الوسطى تاريخياً لترفع من طريققتها فى كسب العيش ومواجهة إمتهان الأرستقراطية والبورجوازية العليا للعمل والكسب، فالمهن تؤكد أنها تقدم شيئاً مثل الصحة فى حالة الطب أو العدالة فى حالة القانون، على أنها أمور يحتاجها المجتمع احتياجاً شديداً، كما أن أعضاء المهنة يقدمونها بنزاهة دون كثير اعتبار للمال أو الارتفاع بشأنهم. والمهني يحتاج إلى تدريب مهنى طويل وليس مجرد تلمذة ليكتسب ما يعد فناً أكثر منه مهارة. والخبراء الذين تكونوا على هذا النحو بالتدريب الطويل يعرفون أفضل من زبائنهم ما هو أفضل لهؤلاء كما أنهم ليسوا ملزمون أن يشرحوا نظرياتهم وممارساتهم بل لقد يكون ذلك أمراً غير مجدٍ أو منتجاً فليس هناك ما يلزم الطبيب أن يشرح للمريض المرض أو طريقة العلاج المقترحة. وعلى أصحاب المهن أن يقيموا لأنفسهم بناءً نظرياً يجعل عملهم مشروعاً وإن كان يحير جمهور العامة لأنه مكتوب فى لغة وحدود لا يعرفها إلا المهنيين أنفسهم. وقد تنفع فى ذلك لغة ميتة مثل اللاتينية كما تفيد أيضاً فى ذلك رموزاً رياضية ملغزة. أما بالنسبة للأدب فيخدمه فى ذلك نقد غامض مكرر ملئ بالكلمات الاصطلاحية الخاصة.

ويشرح لنا أوهمان Ohman كيف أن تاريخ الأدب فى الجامعات خلال القرن

الماضى قد سار خطوة خطوة متابعاً القالب المقتن لتحويل العمل إلى مهنة. ولكن، بدلاً من أن يصبح حتى ولو علماً مبدئياً بالأدب، فإن النمو المتضخم للأبحاث الأدبية والنقد قد استحال فقط إلى نوع من التعمية.. التى تخفى العلاقة الحقيقية بين الأشياء»، وإن كان مع ذلك قد أعد وجهاز مجموع المادة المتخصصة التى لا يفهمها ولا يهتم بها إلا المتخصص إذا فعل ذلك، ولكنها المادة التى تلزم على أية حال لدعم الاعتماد المهنى للنقد الأدبى. ومع اتخاذ إجراءات تثبيت الأساتذة وبناء أجهزة الأقسام إلى جانب المنظمات المهنية، كل ذلك قد ثبت روح النظام وأعفى أساتذة الأدب من أن يشرحوا، وخاصة للطلبة. لماذا مثلاً كان البرنامج الدراسى رقم «٥٠١ إنجليزية» المعنون «مسرحيات سير أرثر بنيرو Arthur Wing Pinero أو البرنامج رقم «٥٠٢ إنجليزية» المعنون مسرحيات بنيرو الأخيرة، لماذا كانت هذه البرامج ضرورية لتحقيق المتطلبات العلمية لدرجة الدكتوراه فى الفلسفة والتى تتطلب برنامجاً طويلاً من الدراسة قد يمتد من ثمان إلى عشر سنوات والتى يقف الكل للدفاع عنها على كلا جانبي المحيط، فى كمبردج وبركلى وفى أماكن أخرى كثيرة حتى أصبحت هذه المتطلبات معروفة ومقبولة حيثما أصبحت الحاجة ماسة لتكوين حصيلة من العاملين غير باهظى الأجور لتعليم طلبة البكالوريوس والمحافظة على عدم رفع تكلفة التعليم.

وعلى هذا النحو إذن يتم التدريب المهنى للمجندين للمهنة الذين سينضمون بعد تكوين حسهم الأدبى إلى زملائهم من القدامى والذين يؤكّون الأهمية الحاسمة للمهنة للمجتمع ومدى التضحية المتصلة التى يقدمها أولئك الذين يعملون بها فى نكران للذات.

وعلى الرغم من أن الوضع الاجتماعى للنقاد وللنقد قد تحسن تحسناً كبيراً بتحقيق المكانة المهنية، فإن الوضع مع ذلك قد ظل قلقاً «فهل أولئك الذين لا يستطيعون، يدرسون!! (والمقصود من لا يستطيعون الكتابة وصناعة الأدب). لقد كان للانحدار الشديد فى نوعية الرواية والقصائد والمسرحيات فى السنوات الأخيرة شيئاً استثمره النقاد ليكسبوا أرضاً جديدة من الكتاب، كما أن «الثقافة المضادة» التى حاولت الاستيلاء على السلطة فى الستينيات قد منحتهم أيضاً هذه الفرصة. وهكذا أصبح النقاد أكثر حدة من ذى قبل فى إصرارهم على أهمية كتاباتهم للأدب والمجتمع عامة.

فيقول جيوفرى هارتمان Geoffrey Hartman وهو عالم كان شديد الغيظ من ضرورات متابعة الدراسة: «هناك خطر على جموع الطلبة المجتهدين من كون دراستهم روتينية ومن أنهم يصابون بالعدوى من كل هذه القراءات المفروضة عليهم». ولذلك فهو يحاول فى نبذة من التحدى أن يثبت أن النقد فى الوقت الحاضر قد أصبح على نفس

القدر من الإبداعية مثل الأدب المعاصر (وهذا الأدب المعاصر قد أصبح فى حالة هى غاية من السوء) وقد يحسن اعتبار النقد شكلاً أساسياً من الأشكال الأدبية بدلاً من اعتباره مجرد نظام ثانوى مساعد. وجاء هارولد بلوم Harold Bloom وابتكر مصيدة وفخاً نقدياً يقسم فيه الشعراء إلى نموذجين. فالشاعر القوى هو الذى يستطيع أن يجد لنفسه صوتاً خاصاً يهرب به من السابقين عليه، أما الشاعر الضعيف فهو الذى لا يستطيع أن يخرج أولئك الذين كتبوا قبله من مخيلته أو رأسه. ولما كان الشعراء، على الأقل لمدة ما، لم يكونوا أقوياء قوة كافية، وكانوا دائماً فى حاجة ملحة أن يجدوا ما يطمئنهم على موهبتهم فقد ازدحموا على باب بلوم ليعرفوا إذا كانوا أقوياء أو ضعفاء. وجاءت الإعلانات عن المجموعات الشعرية الجديدة تعلن بفخر أن رب وارن R.P.Warren أو أ.ر.أمونز A.R.Ammons قد ختم بلوم على مجموعاتهم بما يفيد أنهم «شعراء أقوياء».

وهكذا استطاع النقد بمجهوده وحده، وبون أن يبدو أن للكتاب دوراً فى ذلك، قد ادار اتجاه الأدب على نحو واضح وقد أصبح ذلك الآن، وأيا كانت النتائج، أمراً لا يمكن الرجوع عنه. وقد كان المظنون فيما قبل أن النقد يمكن أن يلعب دوره الاجتماعى التقليدى فى أوقات الأزمة كما يقول تريلنج فيعطى الشرعية الإضافية ويدافع قدر المستطاع عن وجهات النظر التقليدية للمؤسسة التى يعتبر جزءاً منها، وذلك كما كانت تفعل مباحث اللاهوت التى تعمل على التوفيق بين المعتقدات الدينية وبين المواقف الجديدة فى أوقات الخطر.

ولكن الذى حدث كان على العكس من ذلك تماماً. وكان ذلك على نحو غير متوقع وغير اعتيادى تماماً مما يستدعى التوقف عنده وإعطاءه اهتماماً كبيراً. فالتفكيكية (Deconstruction)، وهو المصطلح العام الذى تزايد استخدامه ليشمل النطاق الواسع للنقد الأدبى الذى نزع القيمة عن الأدب القديم وهاجمه بعنف شديد حير تريلنج، اتهمت هذا الأدب بأنه مضلل غير منطقى وضار بدلاً من أن يكون مفيداً نافعاً، وأصبحت الشعارات الجديدة تقول «لا أدب بعد الآن»، و«الموت للأدب» وهى الشعارات التى جمعت الثوار الأدبيين الذين لم يكونوا من التقليديين المرائين بل كانوا من المثقفين والطلبة والمدرسين والذين يعملون فى الأغلب فى الجامعات ويعتمدون على الثقافة العليا فى المحافظة على أوضاعهم ومصدر رزقهم. ولكن الأدب مثله مثل الجامعات، قد أصبح يمثل بالنسبة لهم السلاح الجمالى للأيديولوجيا الرأسمالية، والأداة الثقافية لنظام اجتماعى فاسد وقمعى. فالأدب القديم الذى يفرض أحكامه هو

نظام فاشيستي وقد أصبح معادلاً للدولة البوليسية، والنقاد البارزين أمثال ميرز أبرامز Meyer Abrams ووالتر جاكسون بات Walter Jackson Bate وإ.د. هيرش E. D. Hirsch الأصغر قد ظلوا يصرون على أن العمل الفني هو عمل له دلالة خاصة ومحددة ومغلق عليها في لغته الخاصة، فإن أولئك النقاد كان ينظر إليهم ويجري الحديث عنهم على أنهم «بوليس طبقى» يقمع حق التفسير والتأويل بعصا التحقيق الغليظة وأصفاد الشرعية والتصديق.

إن «فكرة أن الحق واحد» وأنه بين غير ملتبس وأنه غير متناقض مع ذاته بل «ويمكن معرفته» هذه الفكرة التى كانت ولا شك فكرة مركزية فى الأدب الإنسانى القديم كما كانت فى نظريات المعرفة التقليدية، قد أصبحت فكرة مثاراً للشجب والتعيب على أنها- كما يقول ناقد ثورى- «واحدة من الأوهام القائلة فى تاريخنا». ويقول ناقد آخر متذكراً ملاحظة لينين Lenin عن الموسيقى «إن كل كتابة جيدة هى مضادة للثورة».

إن زماننا هذا زمن غريب، ولكنه ليس فيه أغرب من بعض المظاهر التى تشير إليها تلك الكلمات التى اقتبسناها أعلاه عن العنف بل والغضب الذى تبدى فى هدم بنيان الأدب القديم على أيدي أولئك الذين يكسبون عيشهم يعلمونه ويكتبونه. فقد وقفوا فى صفوف يحاول كل منهم أن يقف فى الصفوف الأولى ليثبت دفاءة وفراغ الكتب والقصائد التى ظلت زماناً طويلاً تقرأ أو تعلم على أنها أعلى إنجازات الروح الإنسانى. فلقد أصبح اصطلاح النزعة الإنسانية اصطلاحاً يستخدم للاحتقار وأصبح عمل الأدب مجرد وهم. وإذا كانت الهجمة قد بدأت تخفت وتضعف فذلك لأن الأدب القديم نفسه فى حالة موات ومع ذلك فإننا نجد الآن فى هذا الوقت من ١٩٩٠ أن أكثر موضوعات النقد رواجاً وأن أكثر برامج طلبة البكالوريوس وبرامج الخريجين مازالت تلك التى تحاول أن تثبت كيف كان الأدب القديم فاقداً للمعنى متناقضاً وكيف كان مؤذياً وضد التقدم ثم كيف كانت لغته بلا معنى وكيف أساء فى معالجته لمن هم ليسوا من الجنس الأبيض. وكيف عبر بشكل مستمر عن روح عسكرية أرسقراطية أو قام بالدعاية لرأسمالية مادية متوحشة، ويقول دافيد بروكز David Brooks واصفاً برنامج الدراسة الأدبى فى جامعة ديوك Duke وكيف عدل هذا البرنامج عام ١٩٨٠ ليعبر عن السياسة الجديدة وعن الكراهية للأدب القديم: «لقد أوقفوا ماركس على رأسه، فيقولون إن الأدب لا يعكس الأوضاع المادية ولكنه يصنعها. فالهيمنة والإمبريالية والتعصب العنصرى والتعصب ضد النساء، كل هذا نتيجة لوصفها فى الكتب التى دافعت عنها ووصمتها أرسقراطية الجنس الأبيض من الذكور».

وقد لا يظهر بوضوح مدى وقوة الصراع فى السنوات الأخيرة إذا نظرنا إلى نظرات وأقوال النقاد فرادى ولكنه يتبدى إذا نظرنا فى مجموع ما أنجزته الثورة النقدية فالمصطلح أدب الذى إستخدم بثقة من قبل على أنه يشير موضوعياً إلى مجموعة من الكتابات ذات الطابع الأدبى «وهى خير ما تم التفكير فيه أو عبر عنه» كما أنها «فيض تلقائى من المشاعر القوية» و«تمثيل سليم ذو طابع عام»، هذا المصطلح قد اختلف مع تطبيق شئ يسير من التحليل عليه، وسرعان ما أصبح الأدب هو مجرد مزيج وخليط من الشعر والنثر والخيال والواقع، والقصص والمسرحيات والروايات والقصائد وتواريخ الحياة، وقطعا من التاريخ والفلسفة. ومزجت النصوص المقدسة واختلطت مع مسامرات القصور والملاحم الشفوية التى تمجد الأعمال الدموية للأبطال القبليين وكلها أصبحت تقدم على أنها أدباً جنباً إلى جنب مع الذكريات الشديدة الحساسية البارعة والتى كتبت فى خصوصية وفى صمت داخل غرف مبطنة بالفلين عن طعوم حلويات وفطائر عهد الطفولة. (الإشارة بالطبع إلى بروسست)، وسرعان ما تبددت المحاولات السابقة التى بذلت لتحديد الأدب على أساس مبدأ شامل كان فى الأغلب هو القوة النفسية للخيال التى تعتبر المولدة لكل النصوص الأدبية، أو كان هو تصور القص الخيالى الذى اعتبر الصفة الفارقة للأدب التى تميزه عن كل صور الكتابة الأخرى. غير أن مثل هذه المحاولات سرعان ما ذهبت بعيداً فى الغموض وفقدت واقعيتها، ليس فقط نتيجة لعدم تحديد التصورات بل قد تبددت فى خضم التنوع الكبير للأعمال التى كانت تعتبر سابقاً أدبية. فالقطع الشعرية الغنائية التى تعبر عن المشاعر المباشرة للشاعر والروايات التى تؤرخ للحياة، والروايات ذات الاتجاه الطبيعى، والقصائد الرمزية، والاعترافات من الأعماق (الإشارة إلى أوسكار وايلد) وكل الصور الأخرى المتضمنة فيما يطلق عليه أدباً تفصح فى مجموعها هذا عن طبيعته التوليفية.

وقد قام إيه. دونالد هرش Donald Hirsch وهو عادة ناقد محافظ إلى قدر كبير بمحاولة لتفكيك ما يعد جوهرياً فى الأدب وفى المجموع من الأعمال الذى تتمثل فيه هذه الجوهرية وذلك فى مقال قصير مثير بعنوان «ما هو ليس أدباً». ولم يستدعى الأمر حججاً طويلة أو بيانات عديدة لإثبات أن الناس لا يتفقون بين أنفسهم على أى الأعمال الجزئية هى التى تعد ضمن الأدب كما أن المجموع المقتن لهذه الأعمال هو دائماً فى تغيير مستمر. وعندما فرغ هرش من مقاله القصير كان كل ما هو جوهرى فى الأدب قد صُفِّى منه ولم يتبق فى المصطلح إلا أنه حيوان طفيلى لفظى لا يشير إذا كان يشير

إلى شئٍ إلا إلى هذه القطع المتغايرة من الكتابة التي اعتبرها الناس بشكل عام وفي وقت أو آخر على أنها تدخل تحت هذا المصطلح.

كما أن الأجناس مثل التراجيدي والكوميدي التي كانت تعتبر في وقت ما معاقل وحصون أدبية قد لانت للاعتداء عليها وأصبحت رخوة مثل مصطلح الأدب نفسه. وكذلك فإن الأسلوب والشكل والتركيب كذلك كلها قد فقدت جوهريتها تحت نظرة الناقد التفكيكي الباردة. ثم إذا بالاستعارة والصورة والرمز والسخرية أو التهكم واللبس في التعبير وكل ما عدا ذلك من أشكال الكلام التي كانت تعتبر مما يتميز به الأدب ويفترق باستخدامه لها عن بقية أحوال الخطاب الأخرى، كلها قد أصبحت الآن مجرد مجاز أو وسائل بلاغية وكأنها حيل لغوية تستخدم للإيهام بالحق أو الواقع.. وعلى الرغم من الأهمية القديمة السابقة، والصلابة الظاهرية لكل هذه التصورات فإنها قد أصبحت الآن جثثاً صغيرة تنتثر في أرض مقبرة الأفيال التي تحول إليها التاريخ الأدبي جنباً إلى جنب مع الجثث الأخرى لماضي الأدب مثل فكرة الخيال الخلاق أو تصور الفن للفن والجمال والأسطورة.

وتقدمت مدرسة التفكيكية على أنها بحث موضوعي عن الحق وبحث فلسفي صارم في العديد من الأمور الأدبية مثل الكتابة والمعنى والتي كانت تعالج بطريقة غير محبكة أو متقنة كما تبدى ذلك بشكل مؤلم في الشهادات التي قدمت في قضية الليدي شاترللي. وعلى الرغم من أنها كانت حقاً صارمة منطقياً ولكن برنامجها واستعاراتها تشير جميعاً إلى أنها كانت منذ البداية صورة جديدة من أشكال اليسار في العمل السياسي ممتزجة بتصور مستمد من الماركسية الجديدة عن المجتمع، على أنه مسرح لصراع لا يتوقف على السلطة. فالقرار حول معنى النص وما يقدم له من تفسير وتأويل قد أصبح كل ذلك يصور على أنه معركة في حرب الطبقات وأصبح تحطيم الأوثان والأصنام الأدبية جزءاً جوهرياً من الصراع لبلوغ الحرية الديمقراطية فنجد مثلاً أن رولاند بارت Roland Barthes يجد «النقد الكلاسيكي لم يلق أي انتباه للقارئ، فهو يرى أن الكاتب هو الشخص الوحيد في الأدب». أما بارت وغيره فقد وضعوا القارئ أو الجمهور عامة في صورة البروليتاريا المقهورة المضطهدة على حين أن الكاتب التقليدي وأعمال الفن الأدبي الكلاسيكي القديمة قد أصبحت تصور على أنها نفذت استغلالاً ثقافياً خلال النظام القديم مستخدمة سلطتها في السيطرة على المعنى وتحديده.

ومع التوسع في هذا المخطط الماركسي، فإن الثورة الأدبية قد أخذت شكل تمكين الثوار الجدد ضد الأرستقراطية الأدبية (استخدم المؤلف صفة Sans culottes وهو

عبارة أطلقها الأرستقراطيون في فرنسا على الثوار عام ١٧٩٢ لأنهم خلعوا السروال القصير وارتدوا البنطلون) من تحديد معنى النص وذلك بإعطاء الشرعية لتفسيرات القارئ كما أسقطت الملاك المستغلين للمعنى والمفهوم التحكمي للأدب ومعه الكتاب من أصحاب الدخول والأمالك. وظهرت نماذج مختلفة من نماذج النقد المعتمد على استجابات القراء وجماليات التلقى التي أظهرت للقراء أنهم أحرار في أن يفسروا على أى نحو يرغبونه ويروونه ملائماً لهم كل النصوص التي كانت تعتبر لذلك خالية من المعنى أو ناقصة الدلالة أو أنها تحتوى على ما لا نهاية له من إمكانيات المعنى. أما المبدعون الأبطال للأعمال العظيمة في الأدب - وكانوا دائماً من الرجال أمثال اسخيلوس وفرجيل ودانتى وشكسبير فقد اسقطت عنهم ملكيتهم الأدبية بأن استحالوا إلى مجرد «نساخ» لا يبدعون بل يستغلون فقط المخزون العام من اللغات والأزمان، وفي عبارة هيدجر Heidegger الشهيرة فإن «النصوص» التي لا يسميها أعمالاً لا تبدع في ذهن المؤلف وإنما تبدعها اللغة والثقافة التي تتجمع في الذهن وتفيض من اليد كيد الناسخ على الصفحات. وهكذا فإن المؤلف الذي كان العمود الرئيسي في الأدب الرومانتيكى والأدب الحديث والذي كانت مخيلته الإبداعية تعتبر النبع الشرعى لكل الفنون قد انتهى به الأمر إلى أن يرسل إلى المقصلة. فمشيل فوكو Michel Foucault في بحثه «ما هو المؤلف؟» وروланд بارت في «موت المؤلف» يؤكدان معاً على أن المؤلف هو مجرد فكرة تاريخية على حد تعبير بارت، «قد صاغتها وامتلكتها المعتقدات الديموقراطية الاجتماعية للمجتمع الرأسمالى باهتمامه وتركيزه على الفرد».

أما هارولد بلوم Harold Bloom وهو ناقد محافظ سياسياً وإن كان يعتبر ثورياً من وجهة النظر النفسية فإنه قد حاول أن يستنقذ ولو إلى درجة قليلة كرامة الفنان الرومانتيكى القديم بأن يجعله محارباً من أجل الحرية بدلاً من أن يستبقيه مجرد ناسخ. فهو يرى أنه إرهابى خرج من عقدة أوديب يحاول جاهداً أن يفر من أشباح آبائه السابقين لكي يكتب شيئاً جديداً تنتمي شرعيته له كمؤلف. والكتابة في هذه النظرة إذن صراع قوة بين الأجيال يكون فيها على القادم المتأخر أن يعاني من قلق دائم من التأثير عليه الذي يهرب منه بإبداع شئ جديد حقاً ينتمي إليه شخصياً وإن كان لا يخرج إلا نتيجة للخطأ أو المصادفة الحسنة. وفي هذه النظرة المتجهمة للمسرح الأدبى فإن التصورات الكريمة القديمة عن التأثير والمحاكاة التي يتعلم منها كاتب ويبنى على الإنجازات البويطقية للسابقين عليه ليصنع بذلك إن لم يكن تقدماً حقيقياً، فعلى الأقل يحقق اتصالاً وتطوراً تاريخياً للأدب، فإن هذه التصورات قد أصبحت

مجرد أساطير عن الماضي تنشئ لكى تعطى البشر حسن الظن بأنفسهم. وفى مكان هذه التصورات يطرح بلوم تصويره «لقلق التأثير» الذى يتمثل فى صراع مظلّم ضد الآباء يكون فيه الشعراء المتأخرون بالضرورة ثوريون عليهم أن يصطرعوا لإبداع شئ جديد تحت الظلال التى تلقيها أسلافهم، وكما يقول بلوم فإن الكتاب من طينة البروميثيين يكتشفوا داخل أنفسهم أصواتاً وأفكاراً أصلية لا تكون مجرد صدئ لأساليب الكتاب السابقين التى غزت وامتلكت نفوس وكتابات «الكتاب الضعفاء».

وفى الزمن الأبوى كان النقد أيضاً قوة قمعية وإن كان الآن صوتاً للحرية. فقد كان قديماً يدافع عن حجية النص والمؤلف ويفرض لونا من الأرثوذكسية (أو الإجماع) فى التفسير. وسنرى أن سوزان سونتاج Susan Sontage فى مقالها المشهور «فى مواجهة التفسير» تثور ضد هذا الحمل الثقيل التقبل وتقول «إننا وحتى نهاية الوعي قد تورطنا ملتزمين بالدفاع عن فن يسمم حساسياتنا»، بإجبارها على أن توجد دائماً فى «عالم من ظل العقل». فالنقد الذى لا نهاية له ومجموع التفسيرات التى تجمعت لا تمنحنا «إلا تضخماً زائداً للعقل»، يمثل «انتقاماً من العقل على الفن» ليحوله «طبعاً» «سهل القيادة»، و«مريحاً»، وهكذا تحثنا سونتاج على أن ننتهى من ذلك وأن نخلص من هذا النقد والنقاد وإذا كان النقد قد بدأ فى الذبول فلنمض إلى نوع من «الشبقيه للفن» يكون كل واحد فيه حراً لأن يجد أى معنى فى النص بحثاً عن لذته الخاصة.

ولكن آخرين كانوا هم نقاداً ولهم مصلحة كبيرة فى النقد لم يريدوا أن يتعجلوا على هذا النحو فى التخلص من النقد، ووجدوا طريقاً لضمه إلى حزب الثورة وهو صب الناقد فى قالب الدور المؤلف للمثقف الملتزم بالصراع الطبقي وقضية البروليتاريا من أمثال ماركس وانجلز وباكونين Bakunin ولينين. وإذا كان جميع القراء بالطبع متساوون فإن القارئ كناقده هو مؤهل تماماً لأن يتحمل أو تتحمل إذا كانت امرأة السلطة التى كان يملكها فى الماضى الكاتب الملك فى سلم التراتب الأدبى. «فليكن هو قيصراً!». فيحاول جيوفرى هارتمان Geoffrey Hartman فى بحثه «التعليق الأدبى على أنه أدب» أن يسقط البناء التقليدى للطبقة الأدبية التى جعلت من النقد والنقاد مواطنين من الدرجة الثانية بالنسبة للشعراء وللشعر ويحرر بذلك النقد من دورهم المعمل أو وظيفتهم فى التعليق.. ويحررهم بذلك من تبعيتهم للعمل الذى يعلقون عليه». ويطرح لهم بدلاً من ذلك نوعاً جديداً من النقد الإبداعي مثل نقد شليجل Schlegel أو فاليرى Valery أو أورتيجا Ortega أو فرويد وهيدجر وهو نقد جدلى ساخر مشغول بأفكار متعالية. وهذا النقد الجديد المنفتح الصعب سيعلو على الشعر بأنه أكثر صعوبة

من الشعر. وستكون قصائده العقلية «شيطانية» ولونا من الماوية الأدبية وسيقوم هذا النقد باستمرار بقلب الأوضاع وإعادة التقويم للأشياء مثل ترتيب درجات الشعراء وتبديل سياقات النصوص ليضعها فى سياقات جديدة بحيث تصبح أمور الأدب التى هى فى الأصل غير ثابتة ليضعها فى أطر جديدة وفى ترتيب جديد. وعندما نقرأ مثل هذه الكلمات فقد يكون من المفيد أن نتذكر أن ت. إس. إليوت كان قادرا أن يقول فى وقت غير بعيد فى مقاله «وظيفة النقد» ودون أن يخشى أن يناقضه أحد: «أننى أزعم أن ليس هناك أى مدافع عن النقد.. قد استطاع فى أى وقت أن يفترض هذا الافتراض المنافى للعقل بأن النقد هو نشاط له هدف ذاتى "autotelic".

لم تتطلب ثورة «الناقد- القراء» ضد الأدب القديم موت المؤلفين فقط وكلاب حراستهم من نقاد الأسلوب القديم الذين يتحكمون فى التفسير ويرهبون القراء، ولكنها تطلبت أيضا تحطيم مرجعية العمل الفنى الكبير أيضا أو ما يمكن أن يسمى «الايقونه اللفظية» أو «الجرة المتقنة الصنع». (الإشارة بالطبع إلى كيتز). وقد أشار ويمسات Wimsatt إلى هذا التحطيم للأصنام وسماه بأنه «ضرب مستمر متكرر للموضوع»، ويقصد به هنا العمل الفنى المفرد الواحد بل وحتى مفهوم الأدب نفسه بعد أن تم فصله من سياقه الاجتماعى وارتفعت به النظرية الرومانتيكية الحديثة إلى مرتبة مثالية وجعلت منه «كينونة مفردة وبمعنى ما مستقلة ومستهدفة لذاتها "autotelic". وقد ظلت نماذج حديثة متعددة من الدراسات الأدبية التى قامت بتفكيك وإعادة تركيب أجزاء بعض الأعمال الأدبية الكبيرة مثل الإلياذة، والملك لير، والأخوة كرامازوف التى ظلت فى المركز من أدب الانسانيات تخرج منها أحكام ثابتة عن حقائق مطلقة. فهناك مثلا تلك الدراسات النقدية التى اعتمدت منهج الفنونولوجيا أو التحليل النفسى التى قامت بتفكيك تكامل العمل الأدبى الواحد بحثا عن ذهنية المؤلف التى تمت إعادة تركيبها بتجميع شذرات وقطعا من العمل الكامل فى تركيبات وتشكيلات جديدة. كما أن الاعتماد على استجابة- القراء أو على ما عرف باسم جماليات التلقى قد صفت العمل الفنى المستقل من معناه بإعادة وضع القدرة على صناعة المعنى فى عيني المشاهدين الذين لم يعودوا يجدون المعنى فى هاملت أو فاوست، بل يقومون بتزويدها بالمعنى من فهمهم هم.

وهذا الهجوم على روائع الأعمال الأدبية لم يتوقف وحتى إذا سمح لها أن يكون لها معنى خاص بها فإن هذا المعنى تظهره الدراسة على أنه معنى سلبي. وقد قامت بذلك مجموعة من مدارس النقد الاجتماعى مثل الماركسية والتاريخية الجديدة

new historicism والدراسات النسائية وبعض أنواع النقد المتأثر بالتحليل النفسى. وكل هذه المدارس قد استطاعت أن تسقط تماما من اعتبار وقيمة السلامة الخلقية والمصادقية للنص الأدبى. وهذه الأنواع من التفسيرات الأدبية قد اسقطت الاعتبار للأدب باتهامه إما بالجهل إذا احسنت الظن به أو بسوء النية إذا أساءت هذا الظن معتبرة أنه يلعب دورا خبيثا مقصودا فى اللعبة الامبريالية والمالية للمجتمع الغربى وفرض وتقوية هيمنة طبقة أو جنس أو أيديولوجيا أو عرق من الأعراق على الآخرين. وفى هذه النظرات فإن الأدب الذى لم يكن منذ زمن غير بعيد يعتبر أكثر التعبيرات اللغوية الأصلية عن الانسانية والمعبر عن آمالها وطموحاتها أصبح مجرد وسيلة للدعاية والبروباغندا وأصبح التركيب والشكل فيه بلاغة للإقناع كما أصبحت قيمه مجرد أيديولوجيا. وهذا التقليل من شأن الروائع الأدبية القديمة يمكن تلخيصه فيما حدث من تحويلها من أنها «أعمال» إلى أنها «نصوص» وهذا يعنى أى معتقد مصنوع أو كتاب أو مؤسسة أو لغة بل وتصور حتى ولو كان مثل تصور «عصر النهضة».

وكل ما كان يعتبر بمثابة الباستيل للأدب القديم من واقعية للأدب أو إبداعية للمؤلف أو أسبقية للمؤلفين وللأعمال الأدبية على النقد والقراء وتكامل وسلامة العمل الفنى الأدبى- فكل هذه المعامل القديمة قد اقتحمت جميعها الآن. وكان المهاجمون يحملون اعلاما متعددة ولكنهم جميعا كانوا مرتبطين بالعمل السياسى الجذرى للعقود الأخيرة وكانوا جميعا يستمدون مرجعيتهم من مدرستين فى الشك مرتبطتين أوثق ارتباط على خلاف درجة وطريقة ارتباطهم بهما. وهاتان المدرستان هما البنيوية وما بعد البنيوية Post structuralism والمدرسة التفكيكية وكانت هاتان المدرستان هما المدرستين الفلسفيتين اللتين أعطيتا اليسار الجديد قوته. وعندما طبقت هاتان الفلسفتان على الأدب فإنها قد وضعت فى إطار مختلف تماما عن الإطار الذى وضعت له الحركة الإنسانية.

ففى عالم البنيوية فإن الفرد المبدع الذى عرفته الحركة الإنسانية وتمثل فى الأدب فى الفنان ذى الخيال المبتكر قد اختفى. وتحولت الحياة والعالم إلى سلسلة لا نهاية لها من الألعاب المتداخلة المتشابهة. ومجموعة كل لعبة تحتوى على عدد تعسفى من القطع ولكنها على ذلك هى وحدها القطع الأساسية الهامة أما الباقي فهو مجرد «ضوضاء» وهذه القطع لا يمكن تحريكها إلا وفقا لمجموعة قواعد ثابتة لا تتغير. وهذه الألعاب الاجتماعية والتى تعد اللغة نموذجا لها كما أن الفن والأدب أمثلة مركزية هى كلها نماذج لتحليل لشيء بمعنى أنها لاتعكس واقعا طبيعيا سابقا عليها. فالنص الأدبى من

وجهة النظر البنيوية لا يحاكي ولا يمثل ولا يعد حتى تمثيلا غير مباشر لشيء خارجي عن نفسه مثل سقوط طرواده أو نمو عقلية شاعر، ولكن مجرد مثل أو نموذج للعبة أدبية تجمع عددا مختارا من الموضوعات «الأدبية» في تشكل مقبول من أشكال الأسلوب أو الطريقة الأدبية. كما أن الأدب ليس تاريخياً (دياكرونيا Diachronic)، بمعنى أنه يتغير مع الزمن. فواقعيته هي على العكس من ذلك تنتمي إلى اللحظة وإلى العلاقة (سينكرونيا synchronic) في هذه اللحظة من الزمن مع كل عناصر النظام الأدبي. (فهو وصفي وليس تاريخي) فمسرحة هاملت مثلا لا يجب أن تفهم في سياق انجلترا في ١٦٠٠ أو في إطار التراجيديات الغربية بدءا من الاغريق ولا حتى مما تقوله عن موضوعات انسانية كلية مثل عدم جدوى الفكر في مواجهة السلطة السياسية.. ولكنها في النموذج الفكري للبنيوية يكون معناها مستمدا من وضعها ومكانها في المجموعة الأدبية المعاصرة التي كانت حينئذ أو التي هي قائمة الآن. فما هي الأشياء التي تشابه مثل تراجيديات الانتقام الأخرى أو التي تخالفها مثل الكوميديات.

فالأفراد لا يخلقون شيئا ولكنهم يأخذون القطع التي تتيحها لهم ثقافتهم ويعبرون بتجميعها وإعادة تجميعها وفقا لقواعد اللعبة الثقافية التي يلعبونها. والأدب كجزء من الثقافة هو مثل الثقافة نفسها بمعنى أنه واحد من ألعاب الانسانية بالمعنى مع عدد آخر لانهاية له من الألعاب يتم طرحها للعب على نحو متصل في إطار كون لا معنى له ولا اتساق لكي تنتج ما يمكن حسبانه معنى أو حق. فليس هناك لعبتين - قل مثلا الشعر الشفوي أو التهكم الذي كتبه هوراس أو قصيدة شوسر The Faerie Queene أو روايات ديكنز هي أبدا نفس الشيء ومن هنا التغير الذي لانهاية له. أما القواعد مثل التناقض الثنائي binary opposition أو الإبدال الاستعاري للكلمات والحدود المتساوية فإنها جميعا تسمح بالترتيب المنظم للأجزاء فينشأ عنها معنى لا يقوم إلا على أساس كل جوهرية هي التشابهات والفوارق بين أجزاءه بعضها والبعض الآخر. وهكذا ففي مراحل هذا الإطار البنيوي فإن أدب الحركة الإنسانية الذي كان يتبدى على أنه التعبير المكتوب في أسلوب قوى للحقائق العميقة التي اكتشفت وتطورت خلال الزمن على أيدي أفراد بارزين متميزين، هذا الأدب اذن لم يعد له معنى، فالأدب لا يمكن أن يكون إلا مجرد لعبا أدبية يتم اللعب بها بعدد من قطع المجموعة الأساسية، وذلك من موضوعات أسطورية مقننة Mythemes، أو مجموع من نماذج الشخصيات، أو بلاغيات الاستعارة والمجاز. أو تصنيف للأأنواع الأدبية Taxonomy of genres أو أخيرا قائمة الحكايات الأساسية كتلك التي تنسب إلى Propp فهذه العناصر يمكن كما

حدث فعلا أن تجمع وأن يعاد ترتيبها لتصنع تلك اللعبة الأدبية للأدب. فنظرية الأجناس التي قال بها بولونيوس Polonius (الإشارة بالطبع إلى أبياته في المسرحية الشهيرة) أي التراجيدي والكوميدي والتاريخية والرعوية والرعوية الكوميدي والتاريخية الرعوية، والتراجيدية التاريخية والتراجيدية الكوميدي والتاريخية الرعوية لم تعد تثير الضحك كما كانت من قبل.

فالثقافة في المنظور البنيوي هي مجموعة من الألعاب من قطع تعسفية تحكمها قواعد مؤقتة تطرح معنى مصطنع للنشاط الإنساني ويتم اللعب بها أمام طبيعة لا معنى لها وماض لا دلالة له. ولكن حين اتجهت البنيوية إلى الاهتمام بفكرة النظام كما حدث في تفكير سوسير Saussure في دراسته للغة أو فيما استخرجه ليفي شتراوس Levi-strauss في دراساته الانثروبولوجية البنيوية من تناقضات ثنائية على أنها طريقة فطرية أو على الأقل منطقية لإقامة المعنى فإن هذه المحاولات قد نظرت إليها التفكيكية deconstruction أو مدارس ما بعد البنيوية نظرة تشكيك. شملت كل محاولات وآليات البنيوية لصناعة المعنى. فالقراءة الممعة في التفحص للغة النصوص الأدبية قد كشفت لهذه المدرسة إن كل التصورات والكلمات التي تمثلها لا تقوم في النهاية إلا على لاشئ، فالواقعية reality التي تقيمها الكتابة بالوسائل البنيوية المتعددة مثل آثار النظام أو التناقضات الثنائية أو الفوارق بين عنصر وآخر- مثل العلامة أو الدالة والمدلول، والثقافة والطبيعة والنسب والمطبوخ.. تتبين جميعها بالفحص الدقيق على أنها أوهام ناقصة متناقضة. فالمعنى يقوم بالإحالة إلى حدود مركزية مثل الله أو الطبيعة أو الخير- ولكن كل من هذا الحدود يعتمد على الحد التالي عليه الذي لا يمكن إثبات مصداقيته إلا بالحد الذي يعقبه. وعلى هذا فالخطاب هو إذن تأجيل deferral أو إحالة مؤجلة ونكوص لا ينتهي في آخر الأمر إلا إلى هاوية العدم واللامكان. فكل الكلمات والنصوص غير محددة تحمل دلالات متعارضة ومتناقضة يمكن أن تستخلص من اللغة لتكشف عن تعدد معانيها المتعدد بحيث ينتهي بها الأمر أن تلغيها تاركة الكاتب والقارئ ليواجه الفراغ الذي يتحى فيه الحضور لغياب لا ينتهي.. وكل خطاب إنساني يحاول أن يصنع المعنى فلا يكون ذلك داخل إطار سرى تختفى فيه الحقائق غير المرئية ولكنه يصنعه داخل فراغ لا يمكن له أن يساند أحلام المعنى. وعلى هذا فإن الأدب في وجهة نظر التفكيكية وسواء كان ذلك النص الفردي أو المؤسسة بأكملها يقدم نموذجا مبنيا على نحو كبير على نموذج الجهود البشرية لإقامة واقع له دلالة ومعنى بالكلمات كما يكشف عن عجز هذه الجهود على فعل ذلك على أي نحو نهائي أو حدود مطلقة.

وقد لا تكون فى حاجة أمام هذه النظرات إلى تذكر مواقف المدرسة من اعتبار اللغة غير محددة جذريا على نحو لا يمكن تغييره أو أن المؤلف قد مات أو أنه ليس هناك ما يمكن أن يسمى أدبا. فقد كان من الممكن لتيرى ايجلتون Terry Egleton أن يقرر دون خوف أن يناقضه أحد أن الأدب هو أيديولوجيا وأنه أحد الوسائل التى تستخدمها مجموعات اجتماعية معينة لتمارس وتفرض سلطتها على الآخرين، وأمام مثل هذا القول كان معظم المتأدبين يهزون رؤوسهم بالموافقة الحكيمة. ولذلك قد نحتاج إلى مجهود كبير لنذكر إمام هذه النظرات والتى ترى أن النصوص القديمة والاعتقادات السابقة قد اختلفت منحدره إلى نوع من حفرة للذاكرة التى تحدث عنها اورويل Or-well، ونحن أمام ذلك قد نحتاج إلى جهد كبير لنذكر أن فرجينيا ولف Virginia Wolf فى مقال أثار إعجاب كبير عام ١٩٢٤ بعنوان مستر بنيت ومسز براون Mr Benett & Mrs Brown قد دافعت بمصداقية كاملة ومنطق مبرر عن الخطأ عن الموقف المضاد لهذه النظرة تماما. فهى تقول إن الأدب الحقيقى مثل رواية تريسترام شاندى Tri-stram Shandy أو Pride & Prejudice «الكبرياء والتعصب» هى أعمال كاملة فى ذاتها. فهى مشتملة على تمام ذاتها لا تترك لأحد أى رغبة فى أن يقوم بأى شئ آخر إلا أن يعاود قراءة الكتاب وأن يفهمه على نحو أفضل... فشترن Sterne وجان اوستن كانا يهتمتا بالأشياء فى ذاتها وبالشخصيات فى ذاتها وبالكتاب فى ذاته. وعلى هذا فكل شئ كان فى الكتاب وليس هناك شئ خارجه».

والواقع أن آراء أخرى تعبر عن المدرسة الإنسانية القديمة مثل آراء فرجينيا ولف حول تكامل العمل الأدبى ومعناه الذى لا ينمحي، وحول الخيال المبدع لمؤلفى الأدب، وكمال العمل المصنوع، وحول التراث الضخم للروائع الأدبية والخط الطويل من المحاكاة والتأثير، كل هذه المعتقدات التى كانت حية وذات طاقة عقلية مؤثرة حتى الأمس فقط ولكنها قد اختلفت تماما وكانما هى قد تبخرت. والآن وبمصداقية معادلة ومساندة بوقائع مسابقة لدعمها بنفس القوة. يبدو لنا الآن وكأنه لم يعد هناك أعمال فنية بل مجرد نصوص مفتوحة لما لانهاية له من التفسيرات، وأن المؤلفين قد اختلفوا أيضا فى بحر خضم من التناص، وأن كل كتابه هى جزء من الصراع من أجل السلطة للتحكم فى التفسير، كما أن الكاتب الكبير قد أصبح يرفض كل أسلافه وأصبح الأدب بلاماهيه وكل كتابة هى غير محددة إلى ما لانهاية وأنها فى آخر الأمر أما مجردة من المعنى أو أنها، وهو نفس النتيجة، تفيض بفيض من المعانى، وهكذا جرفت التفكيكية الأدب أمامها وعلى الرغم من أن وقتها قد أصبح إلى زوال كما يبدو إلا أنها قد أعادت

ترتيب عالم الأدب إن لم يكن وأشياء أخرى، إعادة كاملة حتى لم يعد من المتوقع أن يتم الرجوع مرة أخرى إلى التفكير الإنساني والافتراضات الوضعية الإيجابية التي ساندت من قبل الأدب الرومانتيكي والأدب الحديث معا.

ومع ذلك فإن ما تم من تفكيك للنظام الإنساني القديم للأدب ما زال رغم بلاغه النظرية التفكيكية الثورية ورغم ارتباطاتها السياسية الجذرية لا ينظر إليه إلا على أنه حدث لا داعٍ لأن يثير الكثير من القلق. وما زال ناقد مثل بول دي مان Paul de Man يقول بانتظام أنه ما زال يقرأ النص الأدبي بكل دقة الطرق القديمة لقراءة النص الأدبي التي اقترحها النقد الجديد والشكلانية على المستوى النظري وإن لم تصل إلى تحقيقها تماما في التطبيق. وعلى الرغم من المصادقية في هذا الكلام إلا أن الوضع لم يكن كذلك بالطبع. فتلك القراءة الحادة كحد الموسيقى التي تقوم بها التفكيكية تنتهي دائما إلى تكشف أن كل النصوص، نتيجة للطبيعة غير المحددة للغة تناقض نفسها على نحو يلغى تماما كل إمكانية للإمساك بأي معنى مهما كان ساخرا متhekma أو ملتبساً. ولاشك أن مثل هذا الموقف هو أبعد ما يكون عن موقف النقد الجديد الذي كان يرى أن الأعمال الأدبية هي نصوص مقدسة مليئة بالمعنى حتى أن أي تحويل وإعادة صياغة لعباراتها تعتبر هرطقة وكفرا.

ومع ذلك فإن جاك ديريدا Jacques Derrida و ج هيليس مبلير J. J. Hillis Miller مع جوناثان كولر Jonathan Culler وغيرهم من مشاهير النقاد التفكيكيين ما زالوا ينفون بانتظام أن التفكيكية تتجه إلى العدمية ويصرّون على أنهم لا ينفون إمكانية المعنى في اللغة بقدر ما يحرصون أساساً على تحرير القراء من الأثقال المفروضة وهم المعاني المفردة ليفسحوا المجال لتنوع في المعاني يلائم الاحتياجات الإنسانية. وهم في ذلك، كما في مواضع أخرى كثيرة، يتابعون نيتشه Nietzsche الذي تحدث عن «العلم المرح» الذي هو ممارسة موفقة وسعيدة للزيادة المفرطة في المعنى».

وهم يتابعون نيتشه في أشياء أخرى كذلك، لأن التفكيكية هي تطبيق متأخر لنسبية اجتماعية قد قللت من شأن الوضعية في الثقافة الغربية طوال القرن العشرين. والواقع أن مشروع هذا التيار الفكري الواسع القوى هو كما لخصه بريان روتمان Brian Rotman «هو مشروع لإسقاط الأثقة». فهو يريد أن يبين أن كل الجهاز العقلي القائم على المنطق ليس إلا نظاماً عريضاً للإقناع: فالمنطق هو بلاغة، والحق وهم تصنعه الحجج؛ وكل ثنائيات الفوارق مثل الماهية/ والمظهر، والعقلي واللاعقلي، والحق/

والزيف وهكذا والتي ينقصها أى أرضية تقف عليها فى مطلق خارج عنها، ليس لها كلها أى سلطة أو حجية أكثر مما للغة أو الثقافة التى انتجتها». فبدءاً من النظريات العلمية عن النسبية وعدم اليقينية والاحتمال وخلال الانثروبولوجى الثقافية وتاريخ الأفكار، ثم عن طريق الوجودية واللغويات البنيوية كل هذا قد أدى بالمفكرين الغربيين إلى أن ينهجوا بشكل متزايد إلى تصوير الكون حيث الواقع والحقيقة لا تقوم على أى أساس إلا تحيز المشاهد وموضعه.

وليس من الغريب إذن إذا نظرنا فى إطار تاريخ الأفكار أن تكون التفكيكية قد طبقت أفكارها هذه على الأدب ولكن الغريب أنها أخذت مثل هذا الوقت الطويل لتصل إلى مؤسسة الأدب». فالأدب القديم بمعتقداته الطريفة عن العبقريات المبدعة وتعامله الأيقونى مع الأعمال الفنية وموقفه من الأساطير والمعانى الباقية قد ظل حياً أمداً طويلاً. ولكن ما يثير الانتباه ويستدعى التفسير هو تلك السرعة والتغلغل التام الذى اكتسحت به الحجج التفكيكية مجمل العالم الأدبى، ويردنا هذا إلى النظر فى الظروف الاجتماعية التى صاحب «انتصار النظرية». إن إعادة تشكيل الأدب بالمعنى الواسع كان أمراً لامفر منه تاريخياً. غير أن الطاقة التى حركت هذا ودفعته إلى الأمام كانت طاقة ماركسية كلاسيكية بالإضافة إلى صراع طبقة داخل المؤسسة الأدبية للسيطرة على وسائل الانتاج العقلية. وقد اعتبرت التفكيكية نفسها دائماً أنها اتجاه فلسفى خالص بالمعنى الكبير للبحث عن الحقيقة بصرف النظر عن أنها كانت مخيبة للآمال وأنها كانت مثالية فى اتجاهها السياسى بالمعنى الواسع فى محاولتها تعزيز وتأيد القضايا العالمية للحرية والمساواة. ولكن على أية حال لا يمكن تجاهل أن الثورة النقدية للسنوات الأخيرة قد اختتمت وقد أصبح للنقاد الأكاديميين كامل السيطرة على الأدب وهو الهدف الذى بحثوا عنه طويلاً. فهم لم يكتفوا فقط بتحويل الأدب من العالم الخارجى إلى جدران الأكاديمية ولكنهم قد نزعوا الغموض والأسرار عنه وقضوا على النظام الأدبى القديم للرومانتيكية والحدائث الذى كان يحكمه كبار المؤلفين وأعمال روائع الأساتذة الكبار والذى كان دور الناقد فيه هو دور الخادم المتواضع. فالبنيوية والتفكيكية هما نظريات متوجهة للنقد منشغلة به. وهى فلسفيا على درجة من الصعوبة والتجريد والتعقيد المتصل وهى من عمل الخبراء وتحتاج كذلك إلى شرح منهم. أما القارئ العادى فهو يغرق إذا حاول التعامل معهم كما يغرق الأرنب فى القطران (Brer Rabbit- Tar baby). فهى نظم نظرية تعطى الأهمية الأولى للنظم مثل اللغة فى صناعة الأدب والمعنى. ولهذا وحيث أنها تسمح بهد اللانهائى من التفسيرات فإنها تمد النقاد الذين يتعاملون فى التفسيرات بسوق محمى لعرض بضاعتهم.

ولئن كان هذا الصراع المؤسساتي مقنعا في البداية إلا إنه قد اكتسب الشرعية واضيفت له قوة وفاعلية مع الثورة الاجتماعية الديمقراطية والاضطرابات التي طالت الجامعات في ١٩٦٠ ورأى فيها ترلنج Trilling محققا موت الأدب ذي الاتجاه الانساني وإن كان ذلك إلى حد ما على يد هذا الأدب نفسه، وقد بدا اغتصاب النقد الأدبي للسلطة في إطار الثورة الأكبر على أنه مجرد محاولة أخرى للحرية والهروب من السلطة اللاعقلانية. وقد استمرت الثورة بعد أن أضفت عليها التفكيكية الشرعية في التعبير عن نفسها خلال ١٩٧٠ و ١٩٨٠ داخل أقسام الجامعات على أنها واحدة من القضايا الاجتماعية المناضلة مثل الحركة النسوية والتسامح العرقي والنسبية الأخلاقية والتحرير العرقي والجنسي والتي كانت جميعها ترفض الصور القديمة للسلطة العقلية والاجتماعية وتطالب أن يستخدم الأدب في تأييد ودعم برامجها الاجتماعية والسياسية.

وصاحب نضالية التفكيكية والحركات الاجتماعية الجذرية التي صاحبتهما وشجعها في طريقها ظهور حوالى ١٩٧٠ بروليتاريا جديدة من الأكاديميين الذين خابت آمالهم. فقد كانت التفكيكية في الأغلب من نتاج مجموعة من كبار المفكرين رفيعي الثقافة الذين يدرسون في الجامعات المتميزة الكبيرة المكانة، ولكن جمهورهم كان أيضا في الأغلب من الأكاديميين الهامشين بما في ذلك عدد كبير كانوا في غالبيتهم من النساء وأعضاء أقليات مختلفة كانوا يطمحون أن ينفذوا إلى هذا المجال الذي ظل سابقا مقصورا على البيض من الرجال والذين كانوا عادة من البروتستانت، وقد ساعدت مجموعة من الظروف على تحويل هذا الجيل الجديد من الأساتذة البحاث إلى بروليتاريا عقلية وجعلتهم ثوريين.

وعلى الرغم من أن الكليات والجامعات كانت مازالت تتوسع إلا أن الأدب مر في أوقات عصيبة في ١٩٧٠ و ١٩٨٠ حيث قدنت أعداد المسجلين في برامج الأدب وتدهورت في شدة قدرات ومهارات القراءة والكتابة وبدأ الطلبة المتميزون يتجهون إلى دراسة القانون والطب بدلا من دراسة البكالوريوس في الفنون والعلوم، وإذا نظرنا من جديد إلى تقرير صدر في ١٢ سبتمبر ١٩٨٨ نجد أن لين ف. شيني Lynne v. Che-ney مدير المنح الاتحادية للإنسانيات National Endowment for the Humanities يقرر في تقريره هذا أنه على حين زاد عدد درجات الليسانس الممنوحة بنسبة ٨٨٪ فإن الدرجات في الإنسانيات كانت تنخفض بنسبة ٣٣٪ وقد كان مجال التاريخ أكبر الخاسرين فقد انخفض بنسبة ٤٣٪ أما الفلسفة فقد انخفضت بنسبة ٣٥٪، أما الأدب الانجليزي فانخفض بنسبة ٣٣٪ واللغات الأجنبية بنسبة ٢٩٪. وقد هاجم هذه

الأرقام أولئك الذين كان من صالحهم الإصرار على أن شيئاً لم يحدث في السنوات الأخيرة وإن الأمور تسير بخير بل قد تكون تحسنت مع الأدب والدراسات الإنسانية. ولكن أيا كانت طريقة حساب هذه الأرقام فأنها تدل على انحدار كبير في أعداد المسجلين في دراسة هذه الموضوعات. كما أن القانون القومى للدفاع بالتعليم-Nation al defence education Act الذى تدعمه الحكومة الاتحادية ومؤسسة المنح لدراسة البكالوريوس فى الانسانيات التى ظهرت مع الضجة التى أحدثها سبوتنيك الروسى قد اختفيا فى هذه الأيام كما أن الانكماش العام فى سوق العمل قد وجه الطلبة إلى دراسة الموضوعات التى قد تساعدكم فى الحصول على وظائف بعد تخرجهم. وتدل التقديرات المتحفظة أنه بحلول عام ١٩٧٥ كان هناك بناء على عدد الوظائف المعلن عنها بالنسبة لعدد درجات الدكتوراة فى الفلسفة الممنوحة، بلغ عدد المتقدمين ستة من حاملى الدكتوراة لكل وظيفة للتدريس معلن عنها. واتجه الإداريون فى الجامعات إلى الاستفادة اقتصاديا من هذه الأوضاع خاصة وقد كان عليهم ضغوط مالية فبدأوا فى تهميش التعيينات فى دراسة الأدب والإنسانيات الأخرى بأن جعلت هذه التعيينات مؤقتة أو على نصف الوقت أو بحساب الساعة ولكنها على أية حال أبعدتها عن التعيينات الثابتة وجردتها من أية امتيازات.

ووسط هذا الانخفاض فى شأن المهنة وردها إلى نوع من الوظائف الضئيلة العائد أحست البلاد احساسا حادا بأن شبابها لم يعودوا يستطيعوا القراءة أو الكتابة على نفس المستويات التى اثبتتها الأجيال السابقة. وكانت الأسباب لذلك معقدة كما سنرى عندما ننظر إلى «الأزمة الأدبية». فقد نتجت هذه الأوضاع عن تدنى مستويات القراءة والكتابة فى المدارس العامة ربما نتيجة للاستخدام المتزايد للتليفزيون وربما نتيجة لمحاولة تعليم أعداد كبيرة من طلبة غير مؤهلين ينتمون إلى جماعات اجتماعية لم تذهب إلى المدارس من قبل. وعلى أية حال فأيا كانت الأسباب ودرجة تعقدها فإن الحديث قد انتشر بسرعة عن وجود أزمة وأعلنت حملة وطنية لتعليم طلبة الكليات كيف يكتبون. ولم يكن هناك مهرب من أن تكلف بهذا العمل أقسام اللغة الانجليزية وهكذا استحال تدريس الإنجليزية فى البلاد إلى ما أصبح عليه الآن فيما عدا عددا قليلا من الجامعات والكليات الكبيرة المتميزة. فقد استحال تدريس الانجليزية إلى تدريس الكتابة بدلا من أن يستهدف ما كان يطمح ارنولد فى تحقيقه من هذا التدريس لأعمال الأدب العظيمة لكى ينتشر العقل وتعم البلاد إرادة الرب. ففى عقد السبعينات والثمانينات وجد عدد كبير من الشباب الأذكياء اللذين تلقوا تعليما عاليا والذين كانوا يطمحون أن يكونوا

بحاثا وأساتذة للأدب فى جامعات كبيرة أنهم قد نزلوا فى السلم الاجتماعى لكى يصبحوا مجرد مدرسى كتابة فى كليات هامشية بأعداد قليلة من الطلبة المسجلين ونسبا عالية من الطلبة المتسربين من الدراسة قبل أن يتموها.

وقد كانت تلك الوظائف هى الوظائف المتاحة فقط وهكذا كان لابد لمن شغلوها أن يشعروا بأنهم قد خذلوا وأن المؤسسة التى جندتهم ودربتهم قد خانتهم. فقد جمدوا فى وظائفهم بعيدا عن عالم البحث والدراسة الذى توقعوا أن يرحب بهم ودفعمهم هذا الإحباط والخيبة إلى مزيد من الثورية الجذرية. ولم يكن هذا بالنسبة لهم خيانة من رجال الدين بل خيانة من الأساتذة trahison des maîtres. فبعد أن رفضتهم وأهملتهم المؤسسة الأدبية القديمة كان من الطبيعى أن يهملوا وأن يسروا بالتحطيم النقدي للأصنام الذى مزق الأدب القديم وكان من الطبيعى أن يرحبوا بالديمقراطية المهنية الجديدة التى سادت بين جميع النقاد وجعلت كل التفسيرات متعادلة. وليس هناك شك فيما حدث أولا فى حقيقة أنه قد قلب أوضاع مهنة تدريس الأدب ومع ذلك فقد تم تقريبا تجاهل الوضع إلا من بعض أصوات الاحتجاج هنا وهناك فى رسائل موجهة إلى رؤساء تحرير الجرائد والمجلات.

وكانت النتيجة التسييس الجذرى للأدب فى النقد والتدريس. ففى هذه الفصول الدراسية حيث كانت النظرية التفكيكية تسود كان الأدب يدرس على أنه نوع من الماوية العقلية وفى هذا الموضوع الثورى الذى كانت فيه النصوص، وكل ما يصل إليه التدريس كان يعد نصوصا، تستخدم لإثبات عقم الحق المطلق ونفاق كل محاولة للتظاهر بأن هناك حقا مطلقا أو أنه يمكن أن يوجد. لقد أصبح الطلبة على درجة عالية من الحساسية والتقبل لنسبية كل حق وشجعتهم دراستهم على أن يارسوا حرية فوضوية لتركيب أى نوع من الحقائق يرونها مثيرا أو نافعا لهم. أما الآخرون الذين كانوا أكثر وضوحا والتزاما ببرامجهم السياسية فإن الأدب قد أصبح بالنسبة لهم بمثابة حركة أكثر وضوحا وإعلانا فى لعبة السلطة السياسية والاجتماعية. فأصحاب الحركة النسوية مثلا كثيرا ما يدرسون الأدب على أنه نوع من التكتيك الذى استخدمته البطيركية فى تثبيت سيطرة الذكور على النساء واسنبقاء هذه السيطرة ويضربون لذلك مثلا ذلك البيت فى مسرحية الملك لير الذى يقول فيه: كان صوتها دائما ناعما رقيقا وخفيضا وهذا شئ رائع فى المرأة».

أما دراسات الزنوج ودراسات العالم الثالث فكانت تقوم على افتراض أن إدخال هذا الأدب فى المجموع المقتن للأداب يضيف عليه مكانة ثقافية وبالتالي مكانة سياسية،

وعلى ذلك فقد كان يدرس بناءً على أسس اجتماعية أكثر منها جمالية. وكان المجموع المقتن للأدب الذي كان في أغلبه من عمل الرجل الأبيض من الغرب فإنه ينظر إليه على أنه دعامة للامبريالية والتعصب العرقي. وهكذا فإن كتابات الزنوح والمؤلفين من أصول عرقية مختلفة والتي لم تكن تعتبر من قبل ذات دلالة كافية تدفع على إدراجها في المجموع المقتن الرسمي للأدب، كلها قد أصبحت مادة للبرامج في المجموع المقتن الرسمي للأدب وكلها قد أصبحت مادة البرامج في الأدب الأسود، أو أدب المرأة أو كمثال آخر، أدب الإيطاليين الأمريكيين. وتضيف جين تومبكينز الشرعية على هذه الآداب الخارجية عن المجموع المقتن للأدب بأن تقرر أن النصوص يجب أن تعتبر أدبا لا على أساس جمالي فقط بل على أساس من التأثير الاجتماعي الذي كان لها. وبهذا المعيار تعتبر رواية كوخ العم توم أعظم الروايات الأمريكية في القرن التاسع عشر.

وهكذا فإن أنماط عديدة من النقد الماركسي ومن نقد التأريخية الجديدة التي ارتبطت يستيفن جرينبلات Stephen Greenblatt والأنماط الأكثر تعصبا من الكتابات الماركسية مثل كتابات النقاد تيري ايجلتون Terry Eagleton وفردريك جيمسون Fredric Jameson ومن اتباع فوكو Foucault مثل جونتان ارك Jona- than Arc قد توسعت بطرق حديثة معقدة في نشر النظرة القديمة عن أن الأدب يتحدد بوسائل الإنتاج من الناحية التكنولوجية والعقلية وأنه بالضرورة أداة في الصراع الطبقي من أجل السلطة، والأدب في هذه الوجهات من النظر كان دائما بشكل مباشر أو غير مباشر في خدمة المؤسسة وعلى ذلك فإن تدريسه هو كشف وتوعية بالدعاية اليمينية.

وهكذا أصبحت النصوص أساسا وثائق سياسية واختفت فيما يبدو للأبد ما أطلق عليه تيري ايجلتون Terry Eagleton (١٩٨٩) «الشعرية أو بتعبير أوسع الجمالية التي أمدت الثقافة الإنجليزية بواحد من أقوى دروعها الأيديولوجية ضد بربرية الأيديولوجي». ويلخص ايجلتون على نحو عدواني وإن كان دقيقا القيم القديمة للأدب الرومانتيكي والحديث التي كانت ما زالت حية إلى وقت قريب عندما كان ليونيل تريلنج ينظر من ناقدته ويرى الطلبة يسدون مدخل مكتبه Low library في جامعة كولومبيا فيقول ايجلتون ان هذه القيم هي «الإيمان الدوجماتيكي بقدرة الخيال على الحدس؛ وأولوية الارتباطات العاطفية المحلية والعلاقات التي لا تناقش؛ والتراث على أنه نمو تلقائي لا يتقبل النقد العقلاني ولا يتأثر به؛ ثم افتراض الطبيعة التي لا يمكن نقضها أو مخالفتها للتجربة «المباشرة»، والأسبقية التي لا تناقش للمحسوس به على كل ما هو متعلق مصاغ عقليا».

الفصل الرابع
الأدب والقانون
الحقوق الخلقية للفنانين

ينظر كل من الفن والأدب إلى نفسيهما في الوقت الحاضر، كما كان الأمر في الماضي، على أنهما خارج وفوق مجريات الحياة اليومية وكأنهما في إطار خيالي متباعد أقرب ما يكون إلى ما يقابل على مستوى عقل الأرض الرعوية أو مملكة الجنيات. فهما لا يتواجدان في السوق ولا في المحاكم ولا يختلطان ولا يزاكما النهم والغرور والجنس والمال والسلطة. ومع ذلك فإن الفن كان موجودا دائما ويتم تعريفه، ولو جزئيا، بمكانه ووظيفته في العالم الاجتماعي للقصر، أو البيت الكبير، أو الكنيسة أو الجامعات والمجالس التشريعية أو محاكم القانون.

ولم يحدث، كما هو حاصل في الوقت الحاضر، أن أصبح القانون نشطا حاضرا في الأمور الفنية والأدبية. فيقول نيل هاريس Neil Harris وهو أحد المتابعين الملاحظين والمتابعين للأدب في المحاكم: لقد أصبح القانونيون (المحامون والقضاة) أكثر دأري موضوعات الأدب وإعلامهم حجة وسلطة في تعريف الأنواع الأدبية». وكان النوع الأدبي للهجاء Satire معرضا على وجه الخصوص للسؤال عن تعريفه داخل المحاكم لأن الكتابات التي قد تكون مرفوضة أو محل اعتراض قد تتجنب المحاسبة والعقاب لو أمكن بنجاح إثبات أنها من باب الهجاء وبالتالي فهي نوع من الفن الذي تعتبر عدوانيته محمية ولها امتياز خاص، ولهذا فإن دعوى الفنية كانت مقرونة دائما بحرية التعبير وهكذا كانت الجماليات والتعديل الأول (في الدستور الأمريكي) يظهران معا بانتظام. وقد اكتشفت هذا منذ بضعة سنوات مضت وكنت قد نشرت بعض الدراسات عن الهجاء. وقد طلبت للشهادة كخبير وأن أدلى برأى إذا كانت بعض الأغاني التي حورت قليلا عن قطع موسيقية ذائعة الشعبية تعتبر حقا من باب الهجاء لها أم لا. وكان الدفاع قائما على أن القصد من عمل النسخ منها هو السخرية من الأصول بأسلوب الهجاء وليس استغلال شعبيتها، ومن حسن حظي أن القضية لم تنظر أبدا في المحكمة ولم اضطر لمواجهة محامي بارع ليسأل أسئلة لم يصل إلى أجوبتها رجال الأدب من نوع «ما هو الهجاء على وجه الدقة؟» وما هي الخصائص المميزة التي تسمح لك أن نقول على وجه الدقة والواقعية أن هذا العمل هو من باب الهجاء وأن هذا العمل الآخر ليس من هذا الباب؟» ثم «كيف تميز بين التهكم والهجاء أو الكوميدي».

وإذا كانت تلك القضية لم تنظر في المحكمة فقد نظرت محكمة القضاء العليا -SU- preme Court عام ١٩٨٧ قضية أخرى تتضمن مشكلة الهجاء وهي قضية هسلر Hustler ضد فالويل Falwell. وهسلر Hustler مجلة إباحية من مجالات الجنس عرفت بمشاكسة الشخصيات ومهاجمتهم ويحررها لاري فلنت Larry Flynt الذي كان

فى وقت سابق قد تعرض للرصاص والشلل من جراء ذلك على يد رجل اعتبره هو وصوره الجنسية المكشوفة خطرا على المجتمع الأمريكى وقذارة ننته تأباها السماء. وقد قضى على الرجل أن يمضى حياته على كرسى متحرك وقد تكونت لديه أخيرا كراهية شديدة لقس انجلى يبشر فى التليفزيون هو جيرى فالويل Jerry Falwell، وقد حملت عليه المجلة وصورته على أنه سكير مُعتدٍ على المحارم ونسبت له الاعتداء على أمة وفى مرحاض عام، وعندما ذهب فالويل للقضاء اعترفت المجلة بأن ما طبعته هو شئ مبتذل تماما وغير حقيقى على الاطلاق ولكنها بالإضافة إلى ذلك استدعت إلى جانبها «التعديل الأول» وحرية التعبير زاعمة أن الهجوم هو نوع من الهجاء أو المحاكاه التهكمية Parody التى هى بحكم طبيعتها تعتمد على المبالغة كى تصيب هدفها الذى تهاجمه بفاعلية. وكان الجميع يعرفون أن ما يقال فى الهجاء لا يجب أخذه مأخذ الصدق الحرفى ولكن ينظر اليه على أنه مبالغة فنية مصرح بها. وقد حكمت المحكمة لصالح المجلة هسلر ضد فالويل. وبهذا الحكم ودون وعى بالمسائل الأدبية المتضمنة فإنها قد حكمت فى قضية أدبية ساخنة كانت موضع نقاش مدة طويلة: هل الهجاء يضر حقا بمن يوجه اليه؟ ولم يكن هناك سؤال حول الهجاء قد تلقى أكثر من هذا السؤال قدرا كبيرا من النقاش والجدل حوله.

وفى هذا الجدل يقف الهجاء الساخر ليعلم أنه يهاجم الرذيلة وليس الشخص وأن كل من لا يثقل ضميره اثم ليس له أن يخاف من سوط الهجاء. فإذا حاصره الضحايا الذين لم نقنعهم مثل هذه الحجج فإن الفنان الهجاء يضيف عادة ان الكلمات لا يمكن أن تؤذى أحدا أو أن كلامه يقصد به الهزل والمرح فقط، فإذا اشتد عليه الحصار قال إن قبح الرذيلة المخفية التى يهاجمها تحتاج إلى لغة عنيفة وخارجة للكشف عن حقيقتها. وعندما اعترض المخاطب فى «التمهيد للهجائيات، الحوار الثانى» للشاعر الانجليزى الكسندريوب على قطعه من اللغة الساخرة المنفره واصفائها:

انها ابتسامة قذرة وبيت حيوانى

يجعل معدتى تصاب بالغثيان

فان الشاعر الكسندريوب يدافع عن نفسه فى لغة كان يمكن للارى فلنت ان يستخدمها لو كان يعلمها كما كان يمكن لمحكمة القضاء العليا أن تقبلها على أنها دفاعا قانونيا سليما:

وهكذا يقلب فلاترى معدتى،

وكل ما يمكن أن تخرجه غدد سنور الزباد

إذا كان عطراً لك فهو لى مجرد خراء

وفى عصرنا هذا المحب للتقاضى والدعاوى والشديد الجشع والبخل فإن الكثير من الأسئلة الفنية من أنواع مختلفة قد أخذت طريقها بزيادة مستمرة إلى الظهور فى الدعاوى القضائية. وفى كل مرة يحدث هذا كانت المحاكم أو الهيئات شبه القانونية تضيف على القيم الفنية واقعية القانون. فقد نشرت صحيفة نيويورك تيمز (أكتوبر ٢١، ١٩٨٦) أن بس مايرسون Bess Myerson (التي كانت مرة مس أمريكا وحكم عليها بعد ذلك على أنها لصة من محلات البيع وقد تم إتهامها ومحاكمتها ثم برأت من أنها قدمت رشوة لقاضى كى يخفض من نفقة عشيقها) وانها عندما كانت مندوب الولاية المشرفة على الثقافة فى نيويورك فانها كانت تمنح الأفراد رخصا بانهم فنانون. وكانت القيمة الحقيقية لمثل هذا الترخيص كبيرة اذا كان ذلك يعطى من يرخص لهم بانهم كذلك الحق فى مساكن تدعمها المدينة فى بنايات من الشقق والإعفاء من القيود المفروضة على تحويل الدور العلوى فى المبنى الى استديوهات للفنانين. وقد قيل ايضا ان هذا الترخيص كان يساعد ايضا فى الحصول على منح من هيئات حكومية ومؤسسات خاصة يحرصون قبل اعطاء مثل هذه المنح على معرفة اذا كانوا يقدمونها الى فنانين حقا أو لمجرد محتالين. وقد استخدمت المفوضة ما يرسون معايير بيروقراطية معتادة ومقتنة مثل عدد معارض الفنان وعدد المنح والمعونات الدراسية السابقة، وعدد ما نشره الفنان ومن نشر له وعدد العروض والدراسات حول أعمالهم إلى آخر هذه المعايير لتقرر بعد ذلك من يعتبر حقا فنانا ومن لا يعتبر كذلك. ولكن هذا فى نهاية الأمر كان يضيف شرعية على نحو مادي تماما لهذه الدعوى القديمة للفنان الرومانتيكى بانه شخص متميز جدير بمعاملة خاصة من المجتمع مثل اعانات السكن والاعفاء من قوانين تطبق على الناس العاديين.

ولكى نقدم مثالا آخر على الطرق التى اتخذها القانون أخيرا ليضيف الشرعية على نظرية الفن الرومانتيكية نشير الى أن المحكمة العليا للولايات المتحدة قد أقرت فى أبريل ١٩٨٧ دستورية تشريع اتحادى يصنف كل أفلام الحكومة الأجنبية على اعتبار أنها «دعاية سياسية» قد تؤثر على موقف الرأى العام من السياسة الخارجية للولايات المتحدة». وهكذا فان القضاء قد وصم بوصمة الدعاية مثل هذه الافلام وإن لم يمنع عرض الأفلام الكندية الثلاثة التى تناولت الحرب النووية والامطار الحمضية. وعلى الرغم من أن الرأى الفقهى قد أشار الى أن مصطلح «الدعاية» يمكن أن يعتبر

مصطلحا محايدا فان الحكم قد أعطى قانونية للتمييز الذى اقامته منذ أمد الجمالية الرومانطيقية بين الفن الأصيل الذى هو غير نفعى ولا يستهدف أن يقنع، «فالقسيده لا يجب أن تعنى شيئا بل أن توجد» وبين البروياجند التى هى نوع من الفن الزائف الذى يستهدف اقناع الناس أن يفكروا وان يعملوا على نحو خاص، وقد تساءلت فرجينيا ولف وذلك مرة أخرى فى مقالها «مستر بنيت ومسز براون» اذا كان من الجائز أن تطلق صفة الفن على هذا الفن الثانوى الذى يحاول أن يحقق شيئا ما دام انه «يترك المرء باحساس غريب بعدم الاكتمال وعدم الرضاء، ويبدو لكى يجعله مكتملا ان يفعل شيئا- مثل ان ينضم إلى جمعية أو أن يتهور يأسا فيكتب شيكا ماليا».

وقد سنت حديثا أكثر من مائة مدينة وولاية وبلدية حكومية قانونا بفرض نسبة مئوية لبرامج الفن» تعادل ١٪ من ثمن البناء للبنات الحكومية الجديدة على أن تصرف هذه النسبة على الفن مثل التماثيل والرسوم الحائطية والنافورات وغير ذلك من الأعمال ذات القيمة الجمالية، ولم يثر هذا الفرض فى البداية كثيرا من الاختلاف أو الجدل غير أن المبالغ المتجمعة أصبحت كبيرة واستمرت فى الزيادة مع ارتفاع تكلفة البناء. وعندما وقع أصحاب نوادى مقر القمار فى اتلانتك سیتی تحت طائلة القانون حيث أن هذه النوادى تخضع لنظام ولاية نيوجيرسى فانهم توقفوا عندما فرض عليهم أن يصرفوا مبالغ ضخمة على ثريات معقدة أو على لوحات من الفن المجرد من الصورة Free Form، وكذلك فان المجلس التشريعى فى ولاية كنتيكت قد وجد نفسه فى عام ١٩٨٩ وكان عاما فيه صعوبات مالية، يصرف عدة مئات الآلاف من الدولارات على الفن فى السجون الجديدة التى كان يبنونها. وعند ذلك قام التساؤل حول هل تحتاج السجون إلى الفن وهل المساجين يستحقون ذلك ثم هل حتى اذا كانوا يستحقونه فهل هذا سيجعلهم أفضل على أى نحو. وعندما خطط لهذه النسبة المفروضة للفن وتم اقرارها كان المقصود بها أن تكون معونة مباشرة للفن اعتمادا على الافتراض الرومانتيكى أن الفن هو شئ يمكن تمييزه عما هو ليس فنا دون أية صعوبات ميتافيزيقية وانه قوة ايجابية فى العالم بحيث يجب أن يعتبر حقا انسانيا يجب أن لا يحرم منه أحد حتى المساجين. ولم يكن أحد يحلم أن الأمر سينتهى الى مثل هذه المآزق والورطات التى وجد نفسه فيها أحد المدافعين عن الفن للسجون فى المجلس التشريعى «فالقضية الحقيقية هى كيف تستطيع أن تميز بين أولئك الذين يستحقون مثل هذه الخاصة فى بيئتهم وأولئك الذين لا يستحقون... وهل يقودنا هذا إلى الاعتقاد بأن أولئك الذين يعانون من اضطرابات عقلية أو عاطفية لا يستحقون ذلك أيضا (نشر

فى نىويورك فى ٢٥ مارس ١٩٨٩) وقال أحد الرسميين بعبارة قد تسر أولئك الرومانتيين الذين كانوا يبحثون عن المشاكل امثال شيلى وهيجو أن الفن هو قوة تدفع إلى السلام وتدعو إليه ولهذا يقول (كيرك جونسون) (Kirk Johnson) «إن هناك علاقة ارتباط مباشرة بين خشونة وقوة اطار ووضع السجن وبين مستوى العنف فيه. وكل ما نستطيع عمله لأن نجعل السجن أكثر أمنا (بأن تضع فيه فنا) فإننا ندين لهؤلاء الناس بذلك».

لقد وصف كولريدج Coleridge خيال الفنان المبدع على أنه «العامل الأول فى كل إدراك حسى إنسانى وأنه... تكرر داخل الذهن المتناهى لفعل الخلق الخالد فى «أنا هو» اللانهائية»، وقد واصلت المحاكم، دون أى مناقشة قبول القول أن الطبيعة الخاصة لقوى الفنانين الخلاقة تعطيتهم حقوقا فى عملهم لا تعرف فى أى نوع من الملكيات الأخرى. وكما يقول المؤرخ القانونى الشهير لحقوق المؤلف اللورد جودمان Lord Goodman : إن كل تمديد حديث لحقوق المؤلف قد قصد به أساسا تحسين حقوق الفنان الخالق وليس إلى تقليلها. وفى عام ١٨٩٢ أصبحت هذه الحقوق عالمية بفضل الاتفاقات الدولية حولها كما أن قانون حقوق المؤلف فى الولايات المتحدة العام ١٩٧٨ قد مد، كما حدث فى بريطانيا حقوق التأليف طيلة حياة المؤلف وخمسين عاما بعد ذلك، وفى عام ١٩٨٩ زادت المحكمة العليا من تقوية أيدى الكتاب والفنانين فى المعركة التى كانت دائما حينئذ حول الملكية الفكرية وذلك بأن قضت بأن العمل الفنى إذا كان قد تم تحت عقد مع فنانين مستقلين وذلك مثلا بكتابة مقال أو عمل غلاف مجلة فإن الجهة التى دفعت ثمن العمل تكون قد اشترت حقوق استخدام العمل لمدة واحدة فقط. فعند إعادة الطبع أو الاعداد للعمل على أى شكل آخر فإن الحقوق تكون من حق الفنان أو الكاتب. وفى نفس العام قررت محكمة اتحادية تنعقد فى فترات مختلفة أنه نتيجة لاعتراض قانونى فإنه يسمح لجانيت مالكوم JANET MALCOLM التى تكتب لمجلة نيويوركر الا تكون مسئولة قانونية لأنها نسبت إلى جيوفرى ماسون Geoffrey Ma-son على شكل اقتباس مباشر منه ملاحظات لم يبيدها حول ارشيفات فرويد.

والواقع أن الحدود التى كانت موضوعة على حقوق المؤلف تحت القانون كانت قليلة. فعبارة الاستخدام المشروع «على الرغم من أنها كانت غير محددة فإنها تسمح لمن يعرضون الكتب أو للباحث أن يقتبسوا دون أجر عددا محدودا من الكلمات وهناك شرط هين يتطلب وضع نسخا من الكتاب المطبوع الذى حمل الاقتباسات دون ثمن فى عدد محدود من مكاتب حقوق التأليف. ولكن القانون كان على العموم فى صالح

المؤلف، فحتي في حالة الأعمال غير المنشورة مثل الخطابات فإنها في حق المؤلف مدة حياته وخمسين سنة بعد وفاته ولا يملك الشخص الذي أرسلت إليه الخطابات أو المالك الشرعى للمادة غير المنشورة الا الورق المادى المكتوب عليه الخطاب أو المخطوط، وقد يتضح إلى أى حد كانت المحاكم مستعدة لاعتبار أن المؤلف وكتابات له حقوق متميزة وذلك في حالة الكاتب J.D. Salinger وهو كاتب كان له تعلق شديد وصرامة في المحافظة على خصوصياته حتى أنه منع نشر كتاب عن تاريخ حياته وكتبه Ian Hamilton وذلك بان منع قانونا استخدام أى اقتباسات من خطابات غير المنشورة بل ولا حتى إعادة صياغة مضمون هذه الخطابات وقد نشر بعد ذلك تاريخ الحياة عام ١٩٨٨ ونشره الناشر راندوم هاوس الذى كان قد دفع مقدما مبلغا كبيرا فى العمل ولكن الكتاب صدر أقصر كثيرا من طوله الاصلى وكانت لهجته فى غاية السخف والغضب تجاه سالنجر.

وقد تكون احد الاستثناءات البارزة فى القانون التى شذت عن تقرير أولوية حق الفنان هو عدد من القوانين مختلفة عرفت باسم قوانين ابن سام Son of Sam التى استهدفت منع مرتكبى الجرائم من الانتفاع بجرائمهم وقد جاء الاسم من قضية مثيرة لقاتل ارتكب مسلسل من الجرائم كان يكمن ثم يضرب بالرصاص عددا من العشاق الشبان كانوا يمارسون الجنس فى اماكن منعزلة. وعندما قبض على القاتل وكان اسمه دافيد بركوفيتز David Berkowitz قال أنه كان مأمورا بان يقتل من كلب صاحبه اسمه سام كار Sam Carr وهو جار له. وعندما حاول احد المغامرين وناشران يستغلا كتاب اعترافات عن الجرائم "كما حكيت لهم" صدر لأول مرة أول قانون عرف باسم "قانون ابن - سام" وقد صدر القانون بسرعة فى ولاية نيويورك وهو يقرر أن أى مبالغ يتلقاها المجرم عن أعمال تصف جرائمه أو جرائمها يجب أن تدفع للضحايا أو لورثتهم أو لضحايا جرائم أخرى. وقد أعيد مبلغ ١١٨,٠٠٠ دولار أمريكى من مبيعات فيلم وكتاب إلى ثمانية من ضحايا ابن سام أو عائلاتهم فى نيويورك.

ونتيجة لهذه القداسة التى احيطت بها علاقة المؤلف بعمله فإن بعض المؤلفين المتلهفين على المكسب أو بعض الناشرين الذين ارادوا إنكار مصلحتهم قد ظنوا حتى فى قضايا من نوع قضايا "ابن سام" أن فى امكانهم تحدى القانون. فمنذ بضعة سنوات أفرغت جان هاريس Jean Harris وهى مديرة وناظرة لمدرسة ماديرا Madeira إحدى مدارس الطبقات العليا فى العاصمة واشنطن رصاص مسدسها فى صدر عشيقها الذى هجرها وهو المعروف باسم "طبيب رچيم سكارسدال". وكان هذا

الطبيب قد حقق ثروة من نصائحه لمرضاه عن طرق التخلص من وزنهم بطرق أقل عنفا من هذا الرصاص الذي أصابه. وبعد بضعة سنوات في السجن كتبت خلالها مذكراتها بما في ذلك بالطبع وصف للجريمة والمحاكمة ورفعت مظلمة إلى منصة المحكمة بالنظر في قضايا ابن سام تطلب فيها السماح لها بأن تتلقى حقوق التأليف لكتابتها وقالت إن أرباح الكتاب ستذهب إلى تحسين حياة نساء شابات كن سجينات معها ، ولكن طلبها على أى حال قد رفض وأعيد المال إلى ورثة الضحية.

ولم يقف المؤلفون والناشرون الأمل في بحثهم عن العدالة وفي أغسطس ١٩٨٧ كان الناشر سيمون وشوستر Simon and Schuster يخطط لنشر كتاب عن حياة مجرم محترف كتب بمعاونته. ووقع الناشر قضية أمام محكمة الجنايات بولاية نيويورك مدعيا أن قانون ابن سام هو قانون يبطل أثر «التعديل الأول» حول حقوق حرية التعبير وقرر في دعواه أن مثل هذه القوانين لو كانت موجودة في الماضي لمنعت الناشرين من الاتفاق على تأليف وطباعة كتب عظيمة من كتب الأدب مثل كتاب ثورو Thoreau المعنون «العصيان المدني أو خطاب مارتين لوثر كنج المعنون «خطاب من سجن برمتجهام» ومن الغريب أنه لم يشر إلى كتاب مشهور آخر مثل جان جنييه Jean Genet الذي بدأ حياته الأدبية ككاتب في السجن بعد حياة من اللصوصية أو مثل دوستويفسكي الذي ازدهر فيه أيام كان محكوما عليه بالسجن.

وقد يبدو مثيرا للانتباه أنه في أوقاتنا هذه وقد بدأت مصداقية أيديولوجيا الأدب الرومانتيكي والحديث في الذبول والاضمحلال في العالم الواسع أن نرى أنها وخاصة في ميدان الفنون البصرية قد وجدت ملجأ لها في أكثر المؤسسات محافظة وهو القانون وفي سياسات الأحرار حيث كان الدفاع عن الفن مازال يلعب دورا واضحا. وكانت أكبر حركة نحو اضعاف الشرعية حرفيا على الطبيعة المميزة للفن والفنان قد أخذت صورة مجموعة من القوانين تستهدف تعريف وإقرار ما عرف باسم الحقوق الخلقية للفنانين. وكان المجلس التشريعي لولاية ماساتشوستس Massachusetts سيافها إلى ذلك. كما كان دائما في الأمور الفنية ومعه أصدر عددا آخر من الولايات قوانين تحرم أي مساس بالعمل الفني من جانب مالكة القانوني إذا لم تكن التعديلات متفق عليها مع الفنان صاحب العمل وحيث أن المال وحقوق الملكية كانت هي القضايا الرئيسية فقد يكون من الصعب تبين أين تقوم الحقوق الخلقية كما يصعب أن نفهم لماذا تسمى ضريبة المبيعات التي تضيف فقط ضريبة إلى ثمن المنتج بأنها ضريبة القيمة المضافة Value Addetax ولكن لغة السياسة سرعان ما يتزايد قدرتها على التعبير الموحى

وهكذا تم طرح قانون وطنى للحقوق الخلقية على الكونجرس عام ١٩٨٧ وفى السنوات التالية من السناتور إدوارد كندى.

وقد قوبل هذا القانون المقترح بمقاومة شديدة لأنه لم يمنع فقط أى تغييرات فى العمل الفنى دون موافقة الفنان ولكنه كان يحمى حكما خلقيا أعلى يتطلبه أن يحصل الفنان على ٧٪ من أى ارتفاع فى القيمة إذا ما أعيد بيع العمل وإذا كان الثمن الأصيل أكثر من ١,٠٠٠ دولار وكان ارتفاع القيمة بأكثر من ١٥٠٪. ولابد لنا أن ندرك قدر المال المتضمن فى القانون إلى جانب المعنى الخلقى. فقد عرفنا مثلا أنه فى عام ١٩٨٩ أنفق أكثر من ٦٠٠ مليون دولار فى مزادات الفن فى مدينة نيويورك خلال الأسبوعين الأولين من شهر مايو. وكانت الأعمال الكلاسيكية مثل الأعمال الحديثة تباع بأثمان عالية، فهناك مثلا ١١,٥ مليون دولار ثمن لوحة لجاكسون بولوك Jackson Pollok وهى لوحة رقم ٨ لعام ١٩٥٠. وهناك لوحة لآندى وارول Andy Warhol بعنوان مارلين فى لقطة حمراء Shot Red Marilyn وهى صورة فى ٤٠ لوحة من أسلوب البوب لمارلين مونرو وقد بيعت بمبلغ ٤,٠٧ مليون دولار وبيعت سلة مهملات مصنوعة من أسلاك النحاس المغطى بالنيكل ومن عمل اميل چاك رهلمان Emile Jacques Ruhlman بمجرد ٢٢,٠٠٠ دولار وكانت لوحة لإيجون شيل Egon Schiele تم بيعها وشرائها ثلاث مرات فى أربع سنوات فقد بلغ سعرها ٣,٥ مليون. وكان الموتى الفنانين يحصلون على مبالغ أكبر فقد حصلت لوحة فان جوخ المعنونة ايريس السوسن Irises فى عام ١٩٨٧ على ٥٢,٩ مليون ولوحة رسم شخصية لبيكاسو بمبلغ ٤٧,٩ مليون فى عام ١٩٨٩.

ويتبين ما يمكن أن يحدث فى المحاكم عندما يصر الفنان على حقوقه الخلقية فى ذلك الصراع الملحمى الذى خاضه النحات ريتشارد سيرا Richard Serra الذى قاضى الحكومة الاتحادية ليمنع ما سماه الانتزاع الشرير لعمله المسمى «القوس المائل» Tilted Arc وهو عمل جدارى من الصلب ارتفاعه ١٢ قدم وطوله ١١٢ قدم وذلك من ساحة البلازا القريبية من مبنى جاكوب چافيتز الاتحادى فى نيويورك وكان عمل سيرا على مستوى ملحمى ضخيم وكان ثقل عمله يتطلب أكثر من الأمور الجمالية. فكانت إحدى قطعه وهى تمثل اشباح الكوماندو ودون جوان أدت إلى قتل عامل فى منيابوليس فى أوائل ١٩٧٠ عندما كان يجرى نقلها.

ثم أن عملا آخر وزنه ١٦ طن ومقاساته ١٧×١٤ قدم سقط من الرافعة فى معرض فى سوهو فى اكتوبر ١٩٨٨ فأدى ذلك إلى قتل رجلين بتثبيتهما فى الأرض واسقاط

بعض الدعائم فى المبنى مما تسبب عنه تشقق أكثر من حائط وإرتخاء وانخفاض فى الأرضية وكسر فى ماسورة مياه واغراق للمبنى بالمياه.

وجاء فى جريدة نيويورك تيمز (٢٧ أكتوبر ١٩٨٨) أن أكثر من ١,٠٠٠ عامل حكومى .. وقعوا عريضة طالبين فيها أن الجدار المنحنى المصنوع من ثلاث لوحات من الصلب الصداً (يقصدون فى جدارية القوس المنحنى) يجب أن تزال لأنها تسد المدخل إلى المبنى وتعرقل مسار حركة المرور وتفسد مشهد أفق الساحة ولياقة منظرها». وقد اجاب الفنان سرا على ذلك قائلاً: أن عمله متكامل مع المكان والمكان مع العمل بحيث لا يمكن الفصل بينهما بدون تشويه العمل النحتى وقال مصرا أن أى تغيير فى مكان "عمله" المرتبط بمكان يكون تعديا على حقه الذى يكفله له التعديل الأول فى الدستور فى الحق فى حرية التعبير وكذلك حقه بمقتضى التعديل الخامس حول حقه فى الاجراءات القانونية ثم أيضا حقوقه الخلقية كفنان. وفى مارس ١٩٨٩ وبعد أن رفضت المحكمة الاتحادية الموكلة أن تصدر انذارا قضائيا تم أخيرا نقل «القوس المائل» إلى مجمع للسيارات الحكومية فى بروكلين.

وكانت هناك محاولة أخيرة لوقف الإزاحة عندما وافق الكونجرس بعد عدة سنوات من التأجيل على أن توقع الولايات المتحدة على اتفاقية حقوق التأليف الدولية التى تضمنت فقرة معدلة عن حقوق المؤلفين، ولكنى كان من المشكوك فيه أن تقبل المحاكم الامريكية هذه الحماية وتم شحن «القوس المائل» بشكل مخز ومهين تتبعها صيحات الأسى والخيبة من فنان لا حول له ولا قوة وظل ممرورا إلى نهاية الطريق ليقول «أن هذه الحكومة متوحشة وهى تاكل ثقافتها ولا أظن أن هذا البلد قد حطم قبل هذا عملا فنيا كبيرا»

وظهرت مرة أخرى مسألة الحقوق الخلقية للفنان وذلك فى عام ١٩٨٤ وعلى نحو آخر وأن لم تصل إلى المحكمة. وكان ذلك عندما اعترض المسرحى صمويل بيكيت Samuel Beckett ويمثله ناشره بارونى روسيه على تغيير حدث فى اخراج جديد من عمل روبرت بروسيتين غير فيه المنظر فى مسرحية «لعبة النهاية» إلى محطة قطار انفاق وقدم ممثلين من الزوج يمثلان الأب والإبن وبعد أن وجهت إلى روسيه نقابة الممثلين تهمة التعصب العرقى تشكى روسيه من الاتهام قائلاً أن كل ما أقوله هو اننا إذا نظرنا فى جميع العوامل مجتمعه هو أن التغيير الذى يجعل الاب والابن من السود والام بيضاء فإن هذا يضيف إلى المسرحية بعدا لم يضعه بيكيت فيها».

وظهرت مسألة الحقوق الخلقية بشكل أكثر حدة بخصوص التحويلات الحديثة التي أصبحت ممكنة مع تكنولوجيا الكمبيوتر وتم من خلالها تغيير أفلام الأبيض والأسود القديمة إلى أفلام ملونة. وقد قام بهذه التحويلات تيد تيرنر Ted Turner المالك القانوني للأفلام وذلك لعرضها على شبكته التليفزيونية على عدد ضخم من المشاهدين الذين يفضلون الأفلام الملونة على أفلام الأبيض والأسود وعندما اتهم بأنه يدنس ويتفكك قدسية روائع فن الأفلام أجاب بكلمات تذكر بالفيلسوف جون لوك واللجنة الوطنية عن الملكية: «عندما رأيتها قى آخر مرة كنت امتلكهم». ولكن الفيلم وهو أحدث الفنون كان قد اصطنع لنفسه ميثولوجيا ولهذا احتج بشده مخرجون وممثلون أمثال جيمس ستوارت والراحل جون هستون John Huston معتبرين أن تلوين أفلام مثل الصقر الملقى Maltese Falcon وفيلم مستر ديدز يذهب إلى واشنطن ليس أقل من تدنيس للمقدسات لا يمكن اصلاحه أو علاجه، وحيث أن نسخ الفيلم الأبيض والأسود كانت مازالت باقية على الرغم من وجود نسخ ملونة فلم يكن من الواضح القول بأن الأفلام أضرت أو تغيرت. ولكن الكونجرس عقد جلسات مناقشة للموضوع وظهر ودى الن Woody Allen مع غيره ليشهد بأن الفيلم وهو الفن الحديث هو ملكية لا يمكن تحويلها للفنانين من ممثلين ومخرجين الذين صنعوه ويبدو أن المصورين وكتاب السيناريو وصانعى المونتاج لم يعتبروا مبدعين بما فيه الكفاية ليذكروا ضمن أصحاب الملكية.

وفى بريطانيا كان هناك امتداد آخر للحقوق الخلقية فاصبح من السخف دفع حقوق التأليف فى كل مرة يؤخذ فيها كتاب من واحدة من عدد من المكتبات التجريبية (Trial Libraries) كما تدفع هذه الحقوق على الموسيقى فى كل مرة تعزف فيها قطع مازالت تحت حقوق التأليف المحفوظة. كما أن حقوق التأليف بعد الوفاة Posthumous Copyrights لا تزال حقا من الحقوق الخلقية المقترحة والتي يتم بمقتضاها توزيع حقوق الملكية للمؤلفين الموتى مع كتاب أحياء بدلا من اعطائها لورثتهم الشرعيين وذلك بناء على نظرية أنه ما دامت الكتابة مهنة مقدسة فإن حقوق أى مؤلف حيا أو ميتا تكون لها الاسبقية على حقوق أى شخص آخر ليس كاتباً.

فليس الفنان وحده هو من أصبح له حقوق مميزة بل أن عمله أو عملها قد أصبح أيضا مميزا بحكم القانون على نحو يجاوز أكثر احلام الرومانتيكيين القدامى تطرفا. وتكشف كلمات حديثة لإثنين من المدافعين عن الحقوق الخلقية للفنان والتشريع لها وهما شويلر شابان Schuyler Chapin والبرتا ارتورز Alberta Arlhurs كيف أن

المثالية العالية التي تنسب للعمل الفني يمكن أن تكون عاملا من العوامل المساندة للعمل على إصدار التشريعات التي تمنح الموضوعات والأشياء الفنية امتيازاً ومعالجة خاصة، فيقولون في أكتوبر ٢٩، ١٩٨٧ على صفحات النيويورك تيمز.

إن الفن- المادى والملموس والبصرى- هو أكثر من أن يكون شيئاً يمتلكه فرد أو مؤسسة... فالأعمال الفنية على نحو واقعى تماماً لاتخص أى أحد لأنها تخصنا نحن جميعاً. فهذه الأعمال هى أبرز النماذج الملموسة لاتساع وعمق وتعقد الطبيعة الانسانية. وخلال الأزمان كلها قد استخدم جنسنا البشرى الفنون- وهى أعنى بها مجموعة من الرموز التى صنعها الانسان وحده- لينتقل بها تراث الشعوب والتعبير أعمق التعبير عن أعمق الافراح الانسانية والاحزان والحدوس».

وهذا المفهوم الذى يربط على مشاعر الانسانية ويبدو فى صورة كلام تقليدى مثل الكليشيه ليعلم «عرض وعمق وتعقد الطبيعة الانسانية» قد أخذ يجد أرضاً يثبت فيها داخل القانون فى الأعوام الأخيرة. وهذه الدعاوى الجديدة التى ابدت بخصوص طبعة جديدة من أعمال د.ه.لورنس يبدو أنها قد دفعت إلى أقصى حد تلك الحقوق التى يجب أن يتميز بها الفن. وقد جمع تفاصيل هذه المسألة ميكائيل هولورويد Michael Holroyd وساندرا جوبسون Sandra Jobson وذلك فى مقال جميل نشر فى الملحق الأدبى لتايمز الانجليزية T.L.S. وهو المقال الذى أخذت منه معظم المقتبسات التى ترد عن الموضوع هنا. ولقد مات لورنس عام ١٩٢٩ وخرجت كل كتبه من حماية حقوق التأليف (عمر الحياة وخمسون سنة) فى بريطانيا مع بدايه ١٩٨١، أما فى الولايات المتحدة فقد دخلت كتبه الملكية العامة فى سنوات مختلفة حسب تاريخ حق التأليف الأول وبعده خمسة وسبعون عاماً لكل الأعمال التى سجل حقوق تأليفها قبل ١٩٧٨. وهكذا فإن كل من يريد أن يشرع فى طبع هذه الكتب بعد ١٩٨١ وبعد ذلك بقليل فى الولايات المتحدة يستطيع ذلك دون أن يدفع شيئاً لحملة الملكية الأدبية أو لورثتهم.

ولكن فى هذا الوقت تقريبا إتفق عدد من البحوث والدارسين للورنس مع وكيل الملكية الأدبية للورنس ومطبعة جامعة كمبردج على أن يصدرها طبعة جديدة مقذنه فى أربعين مجلداً من كتابات لورنس. وعندما صدر عدد من مجلدات الطبعة الجديدة كانت هذه المجلدات تحمل فى صفحاتها التمهيدية دعوى بأن الطبعة الجديدة تكون أساساً لتسجيل جديد لحقوق التأليف يمتد كما هو مفهوم إلى خمسين سنة أخرى وتقول فى عبارة تقليدية: «الآن لنسخ أو إعادة الطبع للنص بتمامه أو بجزء منه يمكن الحصول عليه فقط من المفوض القضائى للملكية لورنس بولنجر وشركاه» Laur ence

Pollinger Ltd. وكانت الخلافات على النصوص المنشورة سابقا والطبعات الجديدة كانت فى معظم الأحوال خلافات طفيفة تتناول عددا قليلا من الكلمات أو شكلا من أشكال الترقيم. ولكن الدعوى كانت تعنى أن هذه الخلافات قد أسست حقوقا جديدة ليس على الفقرات التى تغيرت فحسب وعلى النحو الذى تغيرت بها بل إن هذه الحقوق الجديدة تشمل النص كله حتى بما فى ذلك، كما فهم من الدعوى كل تلك الأجزاء التى تتشابه تماما مع المخطوطات والنسخ المطبوعة القديمة.

وكان الزعم إذن أن التغييرات التحريرية قد أعادت تكويناً وكأنما بالسحر للنص بأكمله وغيرت فى كليته وفى كل صورته السابقة وحولته إلى وحده مفردة جديدة يمكن أن تسجل تحت حقوق التأليف لده خمسين أخرى. وقال ميكائيل بلاك Michael Black وهو المسئول التحريرى للطبعة الجديدة الذى يمثل جامعة كمبريدج مضيفا إلى الكلمات التمهيدية أن طبعه كمبريدج للورنس هى «مبادره جديدة مثيرة تختلف عن المعتاد من الطبقات العلمية بأنها ترتبط ارتباطا لانفصام له بما هو مسجل من حقوق التأليف للأعمال الرئيسية نفسها». ولقد أثارت هذه الكلمات التى اعتبرت هراء ومخادعه بعض الاستياء خاصة على كلماته «ارتباط لا انفصام له». وقد تراجع بلاك بعض الشئ بعد ذلك متحدثا باسم مطبعه كمبريدج عن موقفه الأول وقال بقدر من عدم الرضا «إن الرواية القديمة للنص فى كثير من المواضع وفى كثير من النصوص يمكن أن تعتبر كافية لغرض الاستخدام والعمل وأنتى لا أشعر أنا نفسى أن كمبريدج تستطيع واقعا أن تمنع استخدام هذه المادة لأنها لن تستطيع أن تثبت إن طبعة كمبريدج تتضمن سمات متميزه مختلفة». وكانت كلماته عن أنها كافية لغرض الاستخدام والعمل» قد حسمت الموضوع تقريبا بالنسبة للطبعة الانجليزية فيما يتعلق بما هو هام. فلم تعد طبعة كمبريدج إذن تدعى نفسها حقوقا على الصور القديمة للنص. ولكن ظل هناك مع ذلك ادعاء سفسطائى بأن كل النص الجديد هو لهم الآن بما فى ذلك الأجزاء التى تغيرت والأجزاء التى لم تتغير ولا يمكن إعادة الطبع من جديد دون استئذان إلا للنصوص القديمة. ورغم أن منطق هذا الكلام هو منطق متعسف جدا حيث أن الأقسام التى لم يطرأ عليها تغيير فى النص الجديد كانت مطابقة تماما لما يقابلها فى النص القديم ولكن هذا التعسف مع ذلك قد حفظ لهم ماء الوجه.

وعلى الرغم من أن طبعة كمبريدج قد تراجعت إلا أن مفوض الملكية كان له موقف آخر، فهو يقول: إن أصحاب الملكية يأخذون موقفا مخالفا من هذا الموضوع!! فمع أن محامى حقوق التأليف يرى أن الأجزاء التى تغيرت فقط هى التى يمكن اعتبارها

مسجلة تحت حقوق التأليف وذلك فى حدود التغيير الذى طرأ عليها فإن بولنجر (مفوض الملكية) استمر فى الاصرار على أن كل أعمال لورنس تعتبر الآن تحت تسجيل جديد للحقوق. بل لقد بدأ مكتبه القانونى يحاول رفع قضية على دار بنجوين للكتب Penguin Books التى قامت منذ وقت طويل بنشر نصوص لورنس القديمة غير المحررة وتحملت تكلفه الدفاع عن رواية ليدى شاترالى أمام المحكمة وهـ ٧٠٪ من حقوق الملكية لنشر النسخ الجديدة. ولذلك فهو يمكن أن يقبل أن الصورة القديمة للنصوص مثل طبعه كتب بنجوين الأصلية Original Penguins يمكن الاستمرار فى تداولها ولكن أصحاب ملكية لورنس سيصرون على أن النص الناقص (الذى لم يغير) لابد أن يشار إليه بعلامة تدل على عدم قبوله».

والواقع لم يكن فى هذا كله شئ جديد. فبائعو الكتب فى لندن طوال القرن الثامن عشر كانوا يدعون «حقوقا دائمة» على الرغم من الكلمات الواضحة فى قانون التأليف الصادر ١٧٠٩ والتى تحدد ملكية النص لمدة عشرين سنة فقط. ولم يتوقف الأمر وقتا إلا بصدور حكم من مجلس اللوردات ولكن الناشر والوكلاء واصلوا محاولاتهم الحصول على ما يعتبرونه حقا عادلا لهم ولهذا فإن نصوص لورنس الجديدة ليست إلا واحدة من محاولات مماثلة فى السنوات الأخيرة لإقامة حقوق تأليف جديدة على أساس طبعات جديدة لأعمال ظلت رائجة تباع الكثير. وقد تناول الناشر راندوم هاوس Ran-dom House رواية جويس يولسيس على هذا النحو فكون لجنة من بحاث متميزين للإشراف على طبعة مدروسة محكمة على الكمبيوتر يرأسها عالم ببليوجرافى مشهور وفى هذه الطبعة كانت العدة الببليوجرافية فيه تشغل الصفحة على اليسار ويشغل النص الصفحة اليمنى لتمثل طبعة مركبة للرواية نشرت عام ١٩٨٤ عند الناشر جارلاند فى ثلاث مجلدات لتكون النص الصحيح ليولسيس الذى يمكن على أساسه عمل تسجيل جديد لحقوق التأليف. ولكن للأسف أن هذا المشروع صادف عالم باحث من جامعة فرجينيا ظهر هكذا وكأنه جاء من البرارى يحمل حماس أنبياء العهد القديم وكلماتهم النارية «ليتهم هذه الطبعة» بأنها غير صحيحة وفاسدة ولا تشبه على الإطلاق النص الأصلي الصحيح، وقد أثار هذا كله شجارا علميا عنيفا من النوع الذى لا يمكن أن يجريه إلا علماء موضوعيون من نوى الآراء الصلبة مما إنتهى بالشجار أن يخفى الحقيقة الصريحة الواضحة أنه ليس هناك ما يمكن أن يسمى النص الدقيق الصحيح والأوحد لرواية يولسيس بل لى كتاب آخر من الكتب الكبيرة، فليس هناك إلا تاريخ من التغيير فى النص ومن المصادفة. وفى الغبار الذى أثاره هذا الشجار اختفت آمال

الناشر رغم محاولاته الشجاعة لاستنقاذ شئٍ والسيطرة على يولسيس لمدة خمسين سنة أخرى.

وتكشف هذه القضايا التي دارت حول مفاهيم وتصورات قانونية رغم أنها لم تصل إلى المحاكم ، كيف أن الطباعة وقانون حق التأليف والعمل الببليوجرافى العلمى ثم المذهب الأدبى الرومانتيكى- الحديث قد تآزرت جميعها لإعطاء واقعية لما يعتبر النص الكامل الحقيقى. وهذا النص الافلاطونى هو مفهوم نشأ فى عصر الطباعة اعتمادا على قدرة عمليات الطباعة على استنساخ عدد كبير من النسخ المتطابقة تماما من نفس العمل على نحو لم تكن المخطوطات أو الأداء الشفوى قادرا عليه. فتسجيل حقوق التأليف قد أعطت التشريعية للنص المطبوع كما أعطتها هذا النص الشرعية أيضا وكلاهما أى تسجيل الحقوق والنص المطبوع قد تأكدا وقوى أثرهما من خلال النظرة الرومانتيكية التى ترفع النص الأدبى إلى مرتبة المثال وتعتبره نتاجا كاملا للخيال المبدع وكأنه مثالا وشكلا أفلاطونيا خالصا يصدر مضمينا وبليوريا من ذهن الفنان الخالق. ثم أن النص المطبوع والنظرية الجمالية والتصور أو المفهوم القانونى تكتسى كلها بالموضوعية فى الطباعات العلمية التى يزعم الباحث الببليوجرافيون أنهم يعيدوا طبع وخلق النص «الحقيقى» غير القائم مدعمين زعمهم هذا بعدة علمية ببليوجرافية معقدة تحقق المقارنة والموازنة بين التصوص التاريخية القائمة أو باستخلاص النص الصحيح من تحليل الأخطاء الواقعية.

.. ومن هذه الخيوط الرقيقة التى تنسج فى هذه الطبعات يصح النص الحقيقى ثابتا واقعيا وصلبا، غير أن كل النصوص الكلاسيكية لها تاريخ عن صور متعاقبة وليس نصا مفردا غير متغير ولا يكاد يوجد غالبا سببا لتفضيل نص على آخر واعتباره أكثر «صدقا» من غيره. فالكتاب مشهورون شهرة سيئة بأنهم دائبوا التغيير فى أعمالهم كما أن الطباعات الجديدة أو إعادة الإخراج والتمثيل وخاصة للمسرحيات تدخل الكثير من التغيرات التى قد تكون تحسينا أو إساءة إلى أصل مثالى مفترض. وتفضيل المؤلفين لرواية للنص على أخرى لنفس العمل لا تعنى إلا أنهم يفضلونها. بل وحتى عندما يكون النص تاريخيا هو آخر نص أو أول نص للعمل (وما هى علامة الصحة والأصالة هل هى فى النص الأول أم فى الأخير؟) فليس هناك ما يؤكد على أية حال أنه الأفضل. فالصور المبكرة لقصائد وردزورث تعتبر عادة أكثر تضارة وبالتالي أفضل من الصور المعادة المراجعة ولكن الصور الأخيرة لمسرحيات شكسبير التى طبعت فى مجلد ١٦٢٣ (Folio) تعتبر المفضلة لقرون طويلة على تلك التى ظهرت فى الكوارتوز quartos

(مجلد قطع الربع) لأنها أكثر اكتمالا ولكن حتى في الوقت الحاضر وقد أصبحنا نعرف الكثير عن تاريخ طباعة النصوص الشكسبيرية فمازلنا لا نملك كما يعترف البيولوجرافيون المحدثون - أى سبب مقنع يجعلنا نعتبر إحدى الصور أكثر أصالة من الأخرى.

إن طبعة كمبريدج الجديدة لأعمال لورنس قد قبلت دون مناقشة رغم أنها قد دفعت إلى أقصى التصديق بوجود هذا النص الأفلاطوني المطلق الكمال المعتمد على النص المطبوع وعلى المفهوم الرومانتيكى المستند إلى حقوق التأليف والعمل البيولوجرافى، وهكذا فكمثل الصليب الحقيقى فإن نص لورنس الحقيقى قد حولته بعض التغييرات الواقعية القليلة وكأنما بالسحر وجعلت من النص كلا كاملا متوافقا ومشعا بما يسمح بتجديد حقوق التأليف لمدة خمسين سنة أخرى ومع ذلك فإن تاريخ نصوص لورنس يقلل من شأن هذه الدعاوى تماما ويهبط بقيمتها. فمن المعروف مثلا أن المخطوط الأصى والموقع عليه من المؤلف لروايته «الأبناء والعشاق» يبرز هنا على أنه الصورة الأولى للرواية وأنه مكتوب بخط المؤلف نفسه ولكنى هذا النص الأصى قد أشرف على مراجعته تحريرا وطباعة إدوارد جارنيت Edward Garnett وقد كان جارنيت شديدا فى عملية التحرير وأصدر الطبعة الأولى من الرواية. ويعلن لورنس نفسه أنه قد سر سرورا كبيرا بما فعله جارنيت: «لقد قمت بالتهذيب والتنقية على أحسن وجه وأنا شاكر مدين لك.. وكنت أتمنى لو لم أكن على هذا القدر من الاسراف.. أو الاسهاب»، ولكن طبعة كمبريدج الجديدة قد أعادت المادة المقطعة وزعمت إنها بذلك قد ساهمت فى المحافظة على أصالة النص وصحته.

هناك بعد ذلك مشاكل أكبر من نفس النوع. فيشير كل من هولرويد وجوبسون Holroyd & Jobson إلى أن كل من النصوص فى طبعة كمبريدج الجديدة هى نصوص انتقائية وتجميع من عدة روايات مختلفة للنص نفسه تختلط بلا منهج ودون اكتمال وبدون مبادئ واحدة مقررة. فهناك تفاصيل من مسودات مبكرة مع تغييرات متأخرة مما أنتج نوعا من المسخ البيولوجرافى لم يخطر على خيال المؤلف ولم يوجد فى أى صورة من قبل. ومع هذا فالزعم أن هذا هو النص الحقيقى الذى سيفرض السيطرة على كل كتابات د. ه. لورنس لمدة نصف قرن آخرا!

إن القانون حاليا، وهو أكثر مؤسسات المجتمع محافظة لايبدي أية منازعة أو تحدى للجماليات التقليدية للفن الرومانتيكى والفن الحديث التى تدور وفى المركز منها عبقرية الفنان الخالق والصورة المثالية الكاملة للعمل الفنى. ففى غير هذه المجال قد

نجد أن المؤلف يموت وأن العمل الفني يتهاوى ليصبح مجرد نص: ولكنى هذا لا يصح فى ساحة المحكمة. وتعتبر القضايا التى عرضناها هنا كأمثلة تعد قضايا ممثلة لاتجاهات القانون والمحاكم. فالمحاكم وتساندها فى ذلك المجالس التشريعية كانت دائما حريصة على أن توسع من معتقدات ومواقف الفن والأدب الرومانتيكى. فمن الممكن لفن الهجاء أن يهاجم وأن يسب دون عقاب، والفن الحقيقى ليس له غرضا نفعا، والفنان هو شخص له قوى تفوق المعتاد ولهذا يستحق معاملة خاصة من المجتمع، والصورة الكاملة للعمل الفنى وهى لذلك لا يجوز تغييرها فهى أشبه بما يراه كيتس «عروس الطمأنينة والسكينة التى لم تنتهك» وتعد لذلك ملكية ذات طابع خاص فلا يجوز أن تنتزع من خالقها بل ولا حتى أن تنقل من الموضع الذى صممت لتوضع فيه. وكأننا نسمع ابولو نفسه يتحدث من خلال المشرعين المحدثين والمحاماه والقضاة ومن خلال رالف أومان Ralph Oman أمين السجلات لحقوق التأليف فى الولايات المتحدة، الذى لم يقبل فقط أن يسجل أفلام الأبيض والأسود التى أدخلت عليها الألوان بالكمبيوتر بل وأن يسجل أيضا صور أشكال الحياة التى أعدها الهندسة الوراثية لأنها فيها «ابتكار وأصالة ودرجة ولودنيا من التعبير الخلاق وانها من صنع كائن بشرى».

وكمثال أخير لمساندة القانون للجماليات التقليدية يجب أن ننظر فى مسألة الحقوق المالية التى تدفع للورثة. مات لورنس دون أن يترك وصية عن ممتلكات شخصية قدرت بحوالى ٢,٥٠٠ جنيه استرلينى ولكن خلال خمسين عاما وعلى الرغم من أن الأرقام الصحيحة غير متاحة فإن الشركة قد أصبحت فى تقدير هولويد وجوبسون «واحدة من أكبر الشركات» وهو التعبير الذى استطاعا أن يحصلوا عليه من أى أحد وقد حاولا أن يصلوا إلى تقدير لما قد يعنيه هذا التعبير وذلك بعمليات حسابية قالا بعدها «أنها يمكن أن تقدر دون مبالغة بمبلغ قد يتجاوز الستة أرقام. فتركة جورج اورول George Orwell تقدر بحوالى ١٠٠,٠٠٠ جنيه سنويا وتركة كل من C.S, Lewis س.س لويس أو أ.أ. ملنى A.A. Milne حوالى ٢٥٠,٠٠٠ جنيه استرلينى سنويا وتركة بياتريكس بوتر Beatrix Potter بما يزيد عن مليون فى العام. وهكذا فمن الواضح أن الشركات الأدبية كانت تتزايد بأرقام فلكية مع الادارة الجيدة بعد وفاة المؤلف وليس قبل ذلك. (وبياتريكس / بوتر كاتبة ومصورة انجليزية لكتب الأطفال (١٨٦٦-١٩٤٣) صورت وكتبت أكثر من ٢٨ قصة للأطفال كلها تدور حول شخصيات حيوانات وأشهر كتبها قصة بيتر الأرنب (١٩٠١).

ومن الذى يستطيع أن يتشكى من أن شخصيات بوه وبیتر Pooh & Peter (وهما من شخصيات قصص الكاتبة بیاتریكس بوتر) إذا كان يحققان مليون جنيه سنويا انها لم يحققا الكفاية؟ ولكن الحقيقة أن الورثة والوكلاء وليس الكتاب أو شخصياتهم هم الذى يقبضون الأموال. ولدينا مثال أخرى على ما يقوله كلا من هولرويد وجوبسون من أن أوضاع حقوق التأليف كثيرا ما تكون غريبة الأطوار. فالزواج الثانى لأورویل (George Orwell 1903-1950) الذى صاحبه موته والوصية التى ترك بها تركته كلها تقريبا لزوجته الثانية بعد أن تضخمت هذه التركة وزادت زيادة كبيرة مع قبول روايته 1984 للنشر فى كتاب الشهر book of the month يُعد نموذجا لهذه الأطوار الغريبة لحقوق التأليف. فعندما ترك أورویل أمواله كلها لامرأة شابة لم يكدها يعرفها فإنه بذلك حرم الطفل الذى أرغم زوجته الأولى Eileen على تبنيه عندما كانت تموت من السرطان كما أهمل أخته تقريبا التى قامت برعاية الطفل واستمرت ترعاه. وقد تكون من أكثر ترتيبات حقوق التأليف غرابة ما حدث مع تركة و. هـ. أودن W. H. Auden الذى ترك ثروته لصديقه شستر كالمان Chester Kallman الذى بعد ذلك بقليل تركها لوالده وهو طبيب أسنان من نيويورك ما لبث أيضا أن رحل عن الدنيا تاركا ثروته لزوجته الثانية.

وعندما مات د. هـ. لورنس دون أن يترك وصية فإن التى ورثت تركته هى ابنة أخ البارون الأحمر فريدا فون ريختهوفن وهى المرأة التى تركت زوجها لتهرب مع لورنس وتشاركه حياته العاصفة. وقد كان الوكيل المالى للورنس بعيد النظر عندما اشترى حقوق أخوات لورنس وأخيه بمبلغ 500 جنيه استرليني لكل منهم وبعد أن تزوجت فريدا المالك الذى كان لورنس يقطن عنده وهو ايطالى اسمه انجيلو رافاجلى Angelo Ravagli توفيت فريدا ووزعت التركة على أولادها من زواجها الأول الذى انتزعها لورنس منه وبين أطفالها من رافاجلى.

ويعلق هولرويد وجوبسون بكل برود على ما حدث قائلين أن هذه الترتيبات للتركة تعنى: «فى خلال هذه الربع الأخير من القرن فإنه فى كل مرة يوضع فيها عمل ما من أعمال لورنس كاختبار فى اللغة الانجليزية أو يصور من شركة أفلام أو شبكة تليفزيون أو يشتري من قارئ فى مكتبة لبيع الكتب أو كلما يعاد طبع أحد قصائده أو قصصه القصيرة فى مجموعة مختارات، عندما يحدث أى من هذه الأمور فإن حقوق التأليف كانت تذهب إلى أطفال وكليز Weekleys أو رافاجليز Ravaglis».

وحقا أن هذا كله ليس إلا من باب الفضائح والنميمة، فليس من المهم حقا من

الذى يحصل على المال. فالذى يريده كلا من هولوييد وجويسون أن الأموال التى تحصل بعد وفاة المؤلف لا تذهب لأطفال امرأة ألمانية من الارستقراطية أو أطفال مالك من الملاك الايطاليين بل يرون أن تذهب هذه الأموال إلى صندوق يعول المؤلفين الأحياء. وقد يكون هذا أمرا جميلا حتى تبدأ فى التفكير من يكونوا على وجه الدقة أولئك المؤلفين الأحياء. ولكن كل هذه اللامنطقية أو اللاعملية بل واللاأخلاقية فى كل هذا الموضوع لابد أن تسبب قدرا من عدم الارتياح الذى يبدأ ظهوره فى إطار القانون ولكنه ينتقل إلى النظرية الأدبية التى تسانده. ولذلك تقوم أسئلة محرجة. فهل النص الذى تدفع لأجله حقوق التأليف هو شئ أصيل أصالة مطلقة ومتفرد بالقدر الذى يبرر مثل هذا الموقف الغريب الذى يسيطر فيه وينتفع فيه من هذه الحقوق أولئك الذين لم يكن لهم أى دور فيه؟ وهل الشخص الذى كتب هذا العمل قد خلقه فعلا من مادة مكتملة بحيث يجب أن تنتقل حقوقه إلى أولئك الذين لم يعرفوا أبدا الفنان ولا يعينهم فى أى شئ يستخدم هذا العمل أو ينتفع به؟.

وقد يكون اندفاع فنانينا المحدثين إلى المجالس التشريعية المتعاطفة معهم أو إلى المحاكم فى عصرنا هذا الذى كثر فيه التقاضى لم يكن فى نهاية الأمر مربحا أو مفيدا كما يبدو. فهذا لم يعنى فقط تخويل الدولة السلطة على الأمور الفنية ولكن الذى حدث كان أمرا فريدا حيث أن المحاكم فى كرمها الزائد نحو الفنون قد أزالَت دون قصد هالة السرية عن طقوس واعراف النظرة الرومانتيكية والتصورات الجديدة للفن وعن الامتيازات المترتبة عليها وحققت ذلك على نحو أكثر شمولاً وحسماً مما حققه النقد التفكيكى أو سياسات الثقافة المضادة.

لقد كانت أسنان المحتال المفترس جميلة ولم تلمع فى زماننا هذا مثل لمعانها فى المحاكم. فهناك قد امتزجت روحانية الفن الرومانتيكى والإبداع الخالص للفنان وكمال العمل الفنى المتفرد واشتبيكت جميعها مع نماذج واقعية مذهلة من النهم الحديث والتباهى الفارغ والعدوانية وضراوة الجشع والنفاق. حقا لقد كانت المجالس التشريعية والمحاكم عطوفة ودوده بما لا يطلب مزيدا عليه ولكن من الذى يحتاج إلى أعداء عندما تتكشف أصدقاؤك الواقعيون عن وكلاء نشر جشعين وسفاحين وقتله قد انقلبوا مؤلفين وأساقفه من أصحاب الميول الأدبية والنزعات الحديثة وسياسيين وراء أصوات الناخبين من الأحرار، وخريجى من كمبريدج قد قرأوا مرتين نسخة رواية لدى شاترلى بالفاظها الخارجة، وناشرين لصحف وموادا اباحية، ومتأدبين يشهدون فى محاكمة رواية ليدى شاترلى والورثة المتسكعين للمؤلفين الموتى.

ولكنى لم لا يحدث هذا؟ فهنا فى هذا العالم المفعم بالحىوية والنشاط فإن الفن والأدب ليسا مجرد معانى مجردة بل روافع تستخدم فى الصراع من أجل الحياة. فملكات الجمال اللاتى سقطن قد أصبحن مفوضات يشرفن على الثقافة ويمنحن المعونة لمن يقررن أنهم فنانون حقيقيين. ووكلاء النشر الأذكىاء والناشرون يعلنون أن الطباعات السابقة من روايات لوارنس والتي دخلت مجال الملكية العامة «يمكن أن تظل متداولة ولكنى المشرفون على تركة لورنس سيصرون على أن تميز النصوص الناقصة الفاسدة بعلامة تدل على عدم الموافقة عليها». وهكذا فى المحاكم وفى المجالس التشريعية يمكن أن يستخدم الفن وأن يظل مستخدما فى أغراض عادية مثل الحصول على أصوات الناخبين أو لتوجيه الضربات للإعداء أو الكسب المالى أو لحماية الخصوصية أو بيع الكتب أو الظهور فى أجهزة الاتصال الجماهيرية أو للبقاء خارج السجن بل وحتى للحصول على شقة كما أنه سيظل نافعا فى تحقيق أهداف خفية، فمجلة هسلر وناشرها الكسيح يتبين أن القانون يسمح لهم ان يستخدموا فن الهجاء كعصا يضربون بها حصانة مبشر يحارب الرذيلة باتهماه بانتهاال المحارم مع أمه فى مرحاض عام. وأبناء سام بعد أن رموا بالرصاص عددا لا يعلمه إلا الله من العشاق غير المرتابين وهم يتبادلون العناق فى العربات، ثم يساعدهم كتاب مجهولون فى كتابة كتب تحكى كل التفاصيل البشعة ويحرضهم ناشرون يتحدثون بعيون براءة عن ثور ومارتن لوثر كنج فى محاولة لتطبيق وتنفيذ حقوق المؤلف المبدع وذلك للاحتفاظ بحقوق التأليف التى هى المكافأة الملائمة الشرعية للخيال الابداعى، فالشجاع فقط هو من يستحق الحصول على الجميلة!! إن حائطا من الصلب طوله ١١٢ قدما وارتفاعه ١٢ قدما يمد امام قضاء عام وعندما يحتج سكان المبنى ويحاولون ازالة هذه العقبة ليتمكنوا من الحركة بحرية لتناول غذائهم، فإن الفنان يلجأ للقضاء ليعترض مكافحا ضد أى إزالة من هذه البقعة بالذات التى أصبحت فيها الحائط مصدر ازعاج عام ومعتبرا أن مثل هذه الإزاحة والإزالة سوف تحطم كمال وتوافق واشعاع عمله الفنى المرتبط بالبقعة والذى اسماه «القوس المائل» .

وإذا كان هذا هو ما آل إليه الفنى فى عالمنا الواقعى فقد يكون من المفهوم أن شديدى الحساسية قد يقولون دعوا هذا الفن يفنى فى أسرع وقت. ولكن الانرى، حتى فى أكثر صوره بشاعة وغبابة التى يظهر بها فى المحاكم، حيوية تثير الإعجاب ولا يمكن اخمادها. إن الانتحال قد يصبح غير معروف لنا الآن كما أصبح بيع وشراء المناصب الكهنوتية وقد تودى التكنولوجيا الحديثة إلى تبخر الكتاب المطبوع دون أن

يترك أى أثر لخراب أو دمار وقد يصبح الإبداع والابتكار أمرا غريبا نادرا مثل الجمال
والنعمة الإلهية أو الندم والأسف وقد يصبح الفنانين غرباء مثل الحواة والمشعوذين وقد
تقوم التفكيكية بتعذيب النص حتى تخليه تماما من أسرارهِ وتصفية من كل معنى ولكن
مع هذا كله يظل الفن «وفى وسط أحزان أخرى غير أحزاننا، صديقا للإنسان».

الفصل الخامس
انتحال النصوص والشعرية
الأدب كملكية وطابع روح الجماعة

ليس هناك أشيع فى أيامنا هذه المنشغله بالسياسة والمادية، من التفكير فى الأدب والفنون الأخرى بأنها ما زالت على نحو ما فى وضع متميز فى المجتمع. وقد يعلق الأدب منتقدا المجتمع ولكن يبقى الاعتقاد أنه إنما يفعل ذلك من موقع متفوق مستمد من صدوره عن قوى روحية للخيال أو الإيد الفرويدية كما يُعتقد أنه يستخدم فى ذلك لغة تعطى جملها وأقوالها قدرا كبيرا من المميزات والخصوصية. وقد ينشغل الأدب أو يتورط فى السياسة كما يحدث كثيرا فى الوقت الحاضر مع الماركسية باتجاهاتها الحديثة الشائعة أو مع الاتجاهات النسوانية التبشيرية. ولكنه يظل مع ذلك محافظا على أن يقارب المسائل السياسية من هذا الموقف المتميز النظرى للثقافة العقلية العالية التى تبدو إن صح القول غير راغبة فى أن تدنس يديها مباشرة بهذه المسائل. فالجمع بين «الأدب والمجتمع» ما زالت إلى الآن صياغة من الإرداف الخلفى فى الجمع بين متناقضين مستعمله كما كانت عند المؤسسين الأوائل للأدب. وعندما ينظر إلى التفرقة بين هذين الطرفين فإن النظر يتعلق بتقابل ميكانيكى بين أوضاع اجتماعية وتركيبات أدبية- مثل أن يكون ذلك بين مصالح الطبقة الوسطى والرواية فى مثال معروف ومشهور أو فى مثال آخر بين الإغتراب فى القرن العشرين والحركة السورالية. ولكن الأدب يلعب دورا أكثر تعقيدا فى البنيان الاجتماعى للواقع. وكنتيجة لذلك فإنه مثل بقية الأمور الاجتماعية، يحيا فى شبكة ممتدة وحساسة تؤثر الحركة فى أى جزء منها فى بقية الأجزاء كلها. وقد تم تعريف الأدب وأدخل فى صميم العالم الحديث كنشاط اجتماعى بداية من أوائل القرن الثامن عشر والشعر بعد أن كان مقصورا وحقا مميذا للملوك فإنه يتحول فى هذا الوقت ليصبح أدبا فى المجتمع الرأسمالى الناشئ حيث أصبح إلى جانب أشياء أخرى نتاج عمل مهنيين مهرة وملكية خاصة للأفراد الذين صنعوه. وكان مفهوم الملكية، ومفهوم العمل، والمهارة المهنية ومفهوم الفرد مفاهيم فعالة قوية فى المجتمع الحديث. كما أن ارتباطهم بالأدب قد أمد الفن الأدبى بمصداقية قوية لواقعيته وأهميته. وفى المقابل فإن الأدب قد قوى من أهمية وواقعية الملكية والعمل والفرد بأن رفعهم إلى مستوى مثالى فى صوره العمل الفنى الكامل المنفرد الذى خلقه الخيال المبدع للفنان. وقد إتسعت شبكه المعانى عندما أعطت المحاكم واقعية اجتماعية للمبادئ الرئيسية للأدب الرومانتيكى بأن اعطتها جوهرية وهيبه القانون ومن ناحية أخرى فإن الأدب قد أبرز مفهوم الكتاب المطبوع والنص الأصيل الذى ساند حاجة القانون إلى موضوع له من الثبات والتفرد ما يسمح بتسجيل حقوق تأليفه. وهكذا فإن مفهوم حقوق التأليف الذى ظل أحد المقارن الرئيسية على الطرق بين الفن والمجتمع يتيح لنا موضعا مناسباً لأن ندرس عن قرب بعض الطرق التى ساهم بها الأدب فى

بنيان الواقع الاجتماعى والطرق التى تأثر بها هذا البنيان بهذه التصورات الرئيسية والتغيرات التكنولوجية.

ولم يكن لمفهوم حقوق التأليف أن يظهر إلا فى مجتمع للطباعة حيث أن فى الثقافات الشفهية أو فى ثقافات المخطوطات لم تثبت النصوص بالقدر الذى أصبح فيه ملكية موضوعية. وقد تدور الدائرة دورة كاملة عندما يختفى مفهوم حقوق التأليف فى وقت مقبل يمكن التنبؤ به، عندما تقوم قواعد المعلومات الالكترونية بنزع الاستقرار والثبات عن النص من جديد. ولكن مع إقامة المطابع فى كل أنحاء أوروبا فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر فإن الكتابة فى الصورة المطبوعة قد أصبحت أمرا واقعا ومربحا بما يسمح بأن تكون مملوكة. وظهر فى إنجلترا شكل غير دقيق أو محكم من حقوق التأليف فى عام ١٥٥٦ عندما أعطى للمطابع أو الناشر الحق فى طباعة كتاب ما بشكل دائم بعد أن يسجل الكتاب فى «سجل القرطاسيين» Stationeris وهو السجل الرسمى لرابطة بائعى الكتب معلنا نيته على نشره. ولكن الحق الأخير فى ملكية الكلمة المطبوعة فى إنجلترا وفى القارة كان للملك. ففي عصر ملوك التيودر - TU dors وملوك عائلة هابسبورج Habsburgs وملوك عائلة البوربون كان النشر أداة من أدوات الدولة وملكها الذى كانت له سلطة معلنه بصراحة فى الرقابة ومنح احتكار حقوق الطبع والنشر لعناوين معينة أو أنواع بالذات من الكتب مثل الأناجيل والنصوص القانونية لطابعين وبائعى كتب معينين. أما المؤلفون فكان يدفع لهم عادة مبلغا صغيرا يدفعه بائع الكتب نظير الحقوق الكاملة والدائمة لطبع مخطوطاتهم. وكان هذا المبلغ مثلا خمسة جنيهات نظير الفريوس المفقود. ويبدو أن أحدا منهم لم يكن يفكر إلا نادرا فى أن «مؤلف القصيدة أو أى قطعة أخرى من الكتابة كان يملك حقوقا لنتاج جهده العقلى. وتكمل مارتا وودمانس Marlha Woodmanse «فالكتابة كان ينظر إليها على أنها مجرد وسيلة لنقل أفكار متلقاه تعتبر بالفعل فى إطار الملكية العامة».

وكان قانون تشجيع المعرفة "Act for the Encouragement of Knowledge" الذى يعطى نسخا من الكتب المطبوعة للمؤلفين الصادر عام ١٧٠٩ كان أول تشريع يعترف ويعطى شرعية فى بريطانيا لأول مرة لحقوق المؤلف فى امتلاك ما كتبه. فقد أضفى هذا القانون على أعمالهم الصفة القانونية لأكثر مقولات الرأسمالية قداسة وهى الملكية وأعطاهم حق التملك القانونى لهذه الملكية لمدتين متعاقبتين كل منهما أربعة عشر عاما. وقد ظهر أولا مصطلح «مال المخطوط المعد للطبع» Copy money فى بلاكستون عام ١٧٧٧ وهو المصطلح الذى حل محله مصطلح حقوق الطبع المسجلة

مشيرا بذلك إلى واحد من حقوق عصر التنوير الطبيعية والتي لا تتغير. ولكن الأدب لم يكن بعد واقعا مثل الملكية الواقعية التي يملكها باستمرار بحكم القانون العام مالکها الشرعى ولكن، على حد تعبير وودمانسى Woodmansee «أن الملكية يمكن أن تكون مثالية كما يمكن أن تكون واقعية وأن أفكار شخص ما فى ظروف معينة لا تعتبر أقل ملكية له من خنازيره وحيوله» وهذا حول الكتابة من خدمة فى قصور الملوك والوردات إلى منتج لعمل الفرد بمفهوم الفيلسوف لوك وبذلك يكون ملكية شرعية لمبدعه. وقد تطور هذا المفهوم فى سلسلة من قضايا المحاكم أعطت مزيدا من الواقعية الشرعية والتعريف، على حد قول مارك روز Mark Rose «للمؤلف المالك والعمل الأدبى، وكلا المفهومين قد ارتبط الواحد منها بالآخر مثل شمسان لنجم ثنائى بدوران حول مركز جاذبية مشترك وقد ثبتا فى مدار فلكى حول كل منهما وبهذا فقد قدما تحديدا وتعريفا لمركز النظام الأدبى الجديد».

وخلال نفس هذا الموقف كانت النظرية الرومانتيكية الأولى تطور صورا شعريه «للمؤلف المالك والعمل الأدبى» مما وضع الوقائع القانونية النامية لحقوق المؤلف والنظرية الأدبية فى وضع يجعل بينها تساندا مشتركا يساند كلا منهما فيه الآخر. ولم تكن الأصالة موضع اهتمام كبير خلال كل القرن السابع عشر. ولكن وكما يقول أحدث مؤرخى ظاهرة الانتحال فى هذا الوقت «كان عالما جديدا يمارس الطباعة ويباشر توزيع نفسه إلى الوجود، فأصبح هناك من يتخذون الأدب «مهنة» وأصبح من الممكن بيع منتجات الكتابة ولكن لم يكن ذلك لأنها تحويرات ماهرة لمنتجات سابقة، بل لأنها منتجات أصيلة». (مالون Mallon). ويدل على ذلك صمويل جونسون، وهو كاتب تعلم مهنته فى شارع جرب Grub street وهو حى لندنى يقطنه فقراء المؤلفين فيقول فى خطاب وجهه إلى توماس وارتون عام ١٧٥٧ وجامعا فى ذلك بين النظرية الشعرية الرومانتيكية وحقوق التأليف إن المؤلف «له حق فى الملكية أقوى من حق من يمتلك بوضع اليد وهذا حق ميتافيزيقى، بينما حق المؤلف... هو حق الخلق الذى يصبح بحكم طبيعته حقا دائما». وكذلك فإن ادوارد يونج Edward Young فى بحثه المعنون Con- jectures on Original composition «تأملات حدسية عن التأليف الأصيل» (١٧٥٩) يعرف العمل الأدبى الحقيقى على نحو يتمشى مع الجماليات الرومانتيكية من ناحية ومع التشريع الذى يقر بحق الملكية للموضوع المكتوب المحدد والمتفرد: فالعمل «الأصيل» يمكن أن يقال عنه أنه طبيعة نباتية، فهو ينشأ تلقائيا من جذور العبقورية الحيوية، ثم هو ينمو فليس هو بالمصنوع».

ولكن هذه المجموعة من المفاهيم المتألفة التي جمعت في فلك ثقافى واحد رومانتيكية حقوق التسجيل والإبداع الرأسمالية والتي صمدت أمدا طويلا قد بدأت حديثا تتذبذب وتتردد وعلى وجه الخصوص أمام تأثير التكنولوجيا الحديثة. فهناك فوق كل آلة لتصوير النسخ Photocopier فى كل مكتبة يعلق تحذيرا لايكاد يأبه به أحد عن الحدود القانونية لنسخ المادة الخاضعة لحقوق التأليف. وقد أحالت آلة التصوير اكسروكس Xerox على نحو تزايد حقوق التسجيل أمرا غير اقتصاديا وغير فعال ويكاد لذلك يكون لامعنى له. ويصف ماكس وتبى Max Whitby الموقف فى المستقبل القريب إن تكنولوجيا الاتصالات المتاحة فعليا سوف تجعل حماية حقوق التأليف أمرا صعبا بل ومستحيلا حين يختفى النص الفردى أو العمل فى النص المفرط السعة داخل قاعدة المعلومات وحيث يمكن لأجزاءه أن تنتقل من مواضعها وأن يعاد تجميعها فى تشكيلات مختلفة:

«إن مكتبات المراجع الحديثة لاتضم كتباً ولكن يتم تخزين مجموعات الواسعة فى صورة رقمية digital على اسطوانات دواره بصرية ومغناطيسية فى مخازن غير مسماة فى أنحاء العالم المختلفة. والمدخل إليها هو آلة التليفزيون الشخصية. وتسمى قواعد المعلومات هذه قواعد النداء التليفونى. وقد أصبحت على نحو متزايد إضافة إلى وسائل البحث التقليدية. وكى تنتفع بهذه التكنولوجيا الجديدة فإن كل ما تحتاجه هو جهاز كمبيوتر شخصى وأداة رخيصة نسبيا تسمى Modem مودم وهى أداة تسمح بنقل النص على خط تليفونى عادى. ويقابل بطاقة القراءة فى المكتبة القديمة كلمة مرور شخصية بما يشبه رقم البنك الذى يثبت شخصية المستعمل للأرشيف من أجل أغراض المحاسبة. فإذا تجهز المرء بهذه الاشياء فإن فى إمكانه أن يتصل بقاعدة معلومات بعيدة أو نائية ويدخل سؤاله على مفاتيح الكمبيوتر ويعد ثوان قليلة يمكنك قراءة الرد الوارد من المكتبة على شاشة العرض عندك... ثم أن كل المواد التى تجدها يمكن أن تسجل بعد ذلك فى منزلك على الكمبيوتر المنزلى وأن تطبع بعد ذلك لدراستها بتمهل وبعمق».

وهذا النوع من قواعد المعلومات لايشجع فحسب على تجنب حقوق التأليف بل أنه

يؤدى إلى تبخر هذا المفهوم الذى قال عنه نورثورب فراى Northorp Frye أنه فكرة متميزة فى أن «الكتاب... هو اختراع من التمييز بحيث يمكن أن يسجل له حقوق التأليف». ولكن فى هذا النوع من القواعد فإن النصوص المفردة سرعان ما تختفى حدودها وهويتها وهى تجزأ ويعاد تجميعها. كما أن الصور يمكن أن تختزن أيضا ممزوجة بالنص وأن تنتقل بنفس الطريقة أيضا: وكذلك فإن الأفلام وبرامج - يعززون والموسيقى تعد جميعها معرضة أكثر للنسخ الكامل وأن تمزج على الفيديو وجهاز شريط التسجيل. وفى هذا البحر المتغير من الصور والأحداث والكلمات الذى تصنعه هذه التكنولوجيات الحديثة - والتى تسمى قاعدة معلومات أو قاعدة أصوات أو قاعدة صور أو قاعدة متعددة وسائط النقل- فإنها جميعها تجعل حقوق التأليف أكثر صعوبة فى التطبيق بل إنها تعرض لمزيد من الخطر التصورات الرومانتيكية المساندة لهذه الحقوق مثل الأصالة والإبداع والعمل الثابت المتميز الذى يوجد فى كتاب أو صورته. ومع هذه - حر- على جانب من الشبكة المتمثلة فى تكنولوجيا أكثر فاعلية للتصوير وفى الطرق المختلفة لاختزان المعلومات، فإن هذه التحركات تحدث ترددات ذات تأثير متزايد على جوانب أخرى من الشبكة لتؤثر فى المفاهيم المعرفية الاجتماعية التقليدية مثل الملكية وحقوق التأليف والخصوصية الفردية والفردية الذاتية والنفوس التى كان لها ارتباطات لاتنفصم مع أفكارها وأعمالها. وكما أن كل هذه القيم النقدية قد بدأت تهتز فذلك الحال مع الأدب نفسه. ولم يتبدى هذا الإهتزاز فى الأدب بقدر ماتبدى فى النقد المتقدم ليسار الثقافى الذى يعمل على التقليل من شأن مفهوم الملكية الأدبية من أكثر من زاوية. فقد جرد المؤلف من حقوق الملكية بأن أعلن عن موته ودون أن يترك حتى وصية وأنكر ملكية النصوص التى رأى أنها ليست نتاجا للإبداع الفردى بل هى نتاج مواقف وإتجاهات جماعية. وإذا كان لهذه النصوص أن تكون مصنوعة على الإطلاق فإن ذلك من صنع الثقافة المحلية ولغتها وهى بهذا لاتتنمى إلى الفرد. «فاللغة هى التى تكتب وليس المؤلف». وهذه نظرة ترد الفرد المبدع الذى تقول به النظرية الرومانتيكية إلى ما لايزيد عن عامل تصنيع لتجميع الصور والكلمات والأفكار التى هى ملكية عامة للثقافة مطمورة فى اللغة. وهكذا تنتقل حقوق التأليف بهذا اللون من النقد من المؤلف المالك إلى الجمهور الشعبى من القراء بما يقرره هذا النقد من أن معنى النص يحدده القراء وليس المؤلف أو العمل الذى يضعه رجلا كان أو امرأة. وفى الطرف الأخير لهذا النقد الجذرى الذى تمثله هذه الحركة النقدية فإن العمل الأدبى قد أصبح بلا قيمة وقد انتزعت منه أى هالة للسرية وأفرغ من معناه وتم فصل أجزائه عن مركزية خاصة لها وتم توزيعها وبعثرتها. وفى الطرف الأخير لهذا المطياف النقدى تم إلغاء الملكية الفردية

تماما فى العالم الأدبى وذلك نتيجة لعملية من التفكير جعلت العمل الفنى يتبخر إلى لاشئ وذلك بتركيزها على المتناقضات الداخلية فى ما يقوله العمل وعلى ما يقوم به هذا من رد مستمر لانهاى للمطلقات التى يقيم عليها العمل نظام المعنى فيه وإحالتها إلى مطلقات أخرى وكأئنا يؤجلها إلى ما لانهاية.

وإذا كانت التكنولوجيات الجديدة والنقد الأدبى الجذرى موضعان يمكن بسهولة وبقدر من التعمق أن نرى منهما وفيهما كيف يحدث التغير ويعمل فى الشبكة الثقافية إلا أن إتساع وتوسع التأثير المتبادل ورهافة هذا التأثير يمكن أن يكون أكثر وضوحا فى فضيحة أدبية حديثة تتعلق بموضوع الانتحال Plagiarism.

منذ عام ١٩٨١ أصدرت فى لندن دار فيكتور جولانز Victor Gollancz اليسارية رواية «الفندق الأبيض» White Hotel للكاتب د.م. توماس D. M. Thomas التى قوبلت بقدر كبير من التهليل. والرواية مثيرة وجادة تحكى القصة الفاجعة لاليزابيث إردمان Elithabeth Erdman التى ولدت فى أواخر القرن التاسع عشر فى كييف تحمل اسم Morozova من والد روسى يهودى وأم بولندية كاثوليكية. وتفتتح الرواية بقصيدة عن حياتها الذاتية فى شكل مونولوج من تيار الشعور تستعيد بها نزواتها وتخيلاتها الشبقية غير المكبوحة والتى تميل فيها إلى ممارسات سادية ومازوكية وذلك أثناء إقامتها فى الفندق الأبيض فى منتجع للمياه المعدنية فى سويسرا عام ١٩١٥. وتنتقل الرواية بعد ذلك إلى جلسات التحليل النفسى مع سيجموند فرويد وتسجلها الرواية بأسلوب فرويد فى دراساته المبكرة للهستيريا. ويمثل التحليل النفسى الجسر الذى تعبر عليه الرواية بين عالم الحلم فى الشعر وعالم الواقع وتنصرف الحكاية على نحو متزايد إلى الواقعية وموروزوفا Morozova تصبح مغنية للأوبرا فى كييف وتتزوج من المدير اليهودى للأوبرا حتى يقتل فى جولاج (معسكر للسخره يديره البوليس السرى الروسى). وتستمر هى فى رعاية ابنها من زواج سابق حتى تستولى الجيوش الألمانية على كييف فى خريف ١٩٤١ وتقيم الجيوش مجزره لآلاف من اليهود عند مسيل ماء يسمى بابى يار Babi Yar أصبح مشهورا بما جرت فيه من فظائع. ولكن ليزا وقد كان يمكنها أن تهرب بقت مع طفلها حتى سحبها الجنود هى وطفلها إلى وهدة المسيل حيث أطلق عليها الرصاص وبعد أن سقطت على كومة من الأجسام فى قاع الوهدة وتم تقطيع وتشويه جسديهما بقذاعة ووحشية. وتقدم الرواية خاتمة أخرى تحلم فيها ليزا بحياة أخرى فى السماء أو فى فلسطين حيث تجتمع من جديد مع أحبائها. ولكن هذه النهاية السعيدة مليئة بالسخرية المريرة بحلم إنسانى للهروب من

واقع بشع مروع. ويشرح توماس نفسه حركة الكتاب قائلاً أنه يتحرك في البداية من حرية الحلم الشبقي الخالص الذي لاتعوقه أى صعوبات واقعية إلى القيود الفظيعة المفروضة على البدن وإلى الواقع الموضوعى العديم المعنى فى النهاية عندما تتحول ليزا وطفلها إلى مجرد أشياء مبتلة يقطر منها الماء وهى تتكوم بالآلاف فوق آلاف أخرى فى هذا المسيل الكبير ببابى يار الذى تجرى مياهه منحدره إلى النهر فى كييف. ويبدو هذا كله فى رواية توماس على أنه أمثلة تحكى التاريخ البشع للقرن العشرين. فاللذة والانطلاق الحر للخيال تغمره وتسحقه الآلام وقيود البدن وكأنه أمثلة عن ايروس Eros (إله الحب) الذى يحطمه آلة الموت ثاناتوس Thanatos. فالكتاب فظيع مروع عنيف على نحو ثقيل سواء فى التفاصيل الصريحة التى يطلقها الخيال الشبقي أو فى تصويره فى النهاية للبشاعة القبيحة للقتل الجماعى. فهو كتاب لزماننا المرعب وهكذا قبول الكتاب باحترام وباهتمام نقدى كبير وخاصة بهذا الجزء الذى تم فيه نقل التجربة المباشرة والتى لاتحتمل ليزا وهى تتعرض لمجزره بابى يار.

ولكن حدث بعد ذلك أن بدأت رواية «الفندق الأبيض» تحصل على اهتمام أقل ترحيباً وذلك بدءاً من ٢٦ مارس ١٩٨٢ فى القسم الخاص بكتاب باب القراء فى ملحق التميز الأدبى، فقد كتب د. أ. كنريك D.A. Kenrick ليشير إلى أن الجزء الأدبى من الرواية الذى يصف الأحداث الفظيعة فى بابى يار هو إلى حد كبير مجرد نقل كلمة وراء كلمة، إلا من تغير طفيف، من كلمات الناجية الوحيدة من هذه المجزرة وهى الممثلة دينا برونيتشيفا Dina Pronicheva. وقد سجل وصفها لهذه الفظائع فى حوار أعده ونشره الكاتب الروسى اناتولى كوزنتسوف Anatoli Kuznetsov وذلك فى كتابه «بابى يار»، الذى نشر أولاً على نحو مختصر ومقتطع فى روسيا عام ١٩٦٦، ثم نشرت ترجمة كاملة له أعدها دافيد فلايد David Floyed وأصدرها الناشر جوناثان كاب Jonathan Cape فى لندن عام ١٩٧٠. وكانت الطبعة الأصلية للفندق الأبيض قد حملت اعترافاً أنها تدين إلى حد ما لكوزنتسوف وبرونيتشيفا، وذلك ببنت صغير على الصفحة الذى تسجل عليها إشارة حقوق التأليف وتقول هذه الإشارة: «وأنى أعترف بالشكر والتقدير لاستخدامى فى القسم الخامس لمادة من كتاب اناتولى كوزنتسوف بابى يار (الصادر فى نيويورك عن دار نشر فرار وشتراوس وجيرو Farrar, Shaus, Girouy) وفى لندن عن جوناثان كاب ١٩٧٠) وخاصة هذا الجزء المتعلق بشهادة دينا برونيتشيفا».

وتبدو أن عبارته «استخدامى» فيها الكثير من المواربه والدوران خاصة إذا ما

قورنت فى نفس السياق بالاعتراف الكامل الذى صاحب اقتباس بضعة أبيات من شعر بيتس Yeats وهو اعتراف تطلبه الجهة المشرفة على ميراث الشاعر ونشر فى نفس الفقرة السابق الإشارة إليها. ويعد صفحتين من الكتاب نشر المؤلف أيضا «ملاحظة للمؤلف» مفصلة يشرح فيها ببسط أكبر من البسط المستخدم فى الاعتراف بالأخذ من كتاب «بابى يار» وكيف أن المؤلف توماس قد استخدم فرويد فى تركيب دراسة مرض الهستيريا الذى أصيبت به ليزا. ومضى يعلق على العلاقة المعقدة بين الواقع والحكاية، ولكن لم يكن هناك شئ جديد عن دينه لبرونيشيفا وكورنيتسوف.

فإذا عبرنا بصراحة وببسط كامل يجب أن نقول أن توماس قد أخفى تماما أنه نقل حرفيا على الأقل أربعة أو خمسة صفحات، أى ما يزيد بكثير عما يمكن لأية محكمة أن تعتبره «استخداما عادلا» Fair use لنص برونيشيفا وكورنيتسوف. وعلاوة على ذلك فإن الصفحات «المستخدمة» تعتبر باتفاق الجميع مركز البناء الفنى والعاطفى للكتابين لأنها تمثل التجربة الواقعية للضحية وهى تعبر الأسلاك الشائكة وتخلع ملابسها وتتقدم إلى الأمام فى الممر الضيق على حافة وهدة المسيل وهناك تنطلق المدافع الرشاشة من الطرف الآخر لتقتل الضحايا وتجعلهم يسقطون على نحو فعال، بثقل اجسامهم فى الوهدة نفسها.

ولا يستطيع أحد قد قرأ كلمات دين برونيشيفا أن ينسى هذه الكلمات، فقد كانت كلمات مفعمة بقوة رهيبة مقدسة كما عرفنا هذه القوة فى أيامنا هذه حيث تم ذبح الأبرياء الذين لا يستطيعون لأنفسهم شيئا على أيدى دولة شمولية فعالة يقودها طاغية مجنون يحب نفسه وباسم ايديولوجية مجنونة. ومعالجة مثل هذا النوع من المادة بطريقة غير ملائمة يكاد يقترب من جرم التدنيس.

وقد عبر كرنيك، الرجل الذى أطلق صفارة الإنذار فى الملحق الأدبى للتيمنز، وتعرض لبعض ما أشرنا إليه من معانٍ وإلى علاقتها بالقيم التقليدية الأدبية وأشار إلى أنه من الخطأ البين بالنسبة «لمؤلف الرواية أن يختار كموضوع له حوادث لاتعد فقط خارج تجربته بل وإنها بوضوح وراء قدراته على إعادة خلقها بخياله». وقالت الروائية ايمما تنانت Emma Tenant فى رسالة أخرى إلى ملحق التيمنز إن رواية «الفندق الأبيض» تفوح منها رائحة ارتباك خلقى واضح لا لبس فيه... فدينا برونيشيفا كانت كائنا انسانيا واقعيا قد عانت واحتملت كل هذه الفضائخ. والكلمات التى اعطيت لبطله توماس الروائية هى كلماتها ولايمك أى مؤلف الحق الخلقى فى أن يأخذ تجربة كائن انسان واقعى ثم ينسبها لخدمة غرضه أو أغراضها إلى شخصية مصنوعة مستخدما

نفس الكلمات التي استخدمها هذا الشخص الواقعي في شهادته: ومع استمرار مثل هذه التعليقات الخلقية والجمالية كان لابد من أن تظهر كلمات نابيه مثل تلك التي سمعناها من دافيد فروست David Frost الذي قال: إن استخدام توماس لكتاب بابي يار يبدو تصرفا انتهازيا على نحو تنقسم به الرواية كلها.

واشترك توماس نفسه في هذه الرسائل المتبادلة في ملحق التيمز الأدبي وقال في رسالة نشرت في ٢ أبريل ١٩٨٢ إنه لم ينفي مطلقا استخدامه لكتاب «بابي يار» ولكنه حمل نفسه على التحدث عن «دينه» للكتاب الذي يشعر أنه قد اعترف به بصراحة وبشكل مناسب. ثم استمر في رسالته ليبرر استخدامه لكلمات دينا برونشفا بالإشارة إلى التركيب البنائي للرواية التي، حسب ما يقول: «تنتقل من عالم القص المتعدد المختلف... إلى عالم لا يكون فيه القص مقيدا فقط بشدة بل وبلا دلالة». فبدأت الرواية بالشعر والحلم وانتقلت خلال صور متزايدة من الخطاب غير الشخصي إلى أن تصل الرواية في النهاية إلى الواقعية الصارمة الوحشية. ويرى توماس أنه عند هذه النقطة فلا ينفع لهذا إلا استخدام الكلمات الواقعية للناجية الوحيدة من المذبحة حيث أن الحقيقة الواقعية قد حلت تماما محل اللعب السابق بالخيال، وكما تختفي فريدي ليزا في كومة الأجساد في الوهدة فكذلك بالمثل تختفي حرية الحلم والشعر والقص في صناعة واقع خيالي في نص الواقع نفسه «ليصبح الصوت الملائم الوحيد هو الصوت الذي يشبه آلة تسجيل مصورة في صوت من كانت هناك».

وهذه في الواقع حجج تثير الانتباه ذهنيا وقد تكون ملائمة لكل عمل تراجمي يوصف فيه البطل أو البطله نفسها بأنه «مسجون محدد في مكان ضيق ومحصور» «بل وقد أكون يا إلهي مقيدا في صدفه مغلقة»، كما أنها ملاحظات تلائم أيضا هذه الرواية الفاجعة. ومع ذلك فقد كان أولى بتوماس أن لا يواصل هكذا فرك يديه كما يفعل محامي من محاميين ديكنز ليواصل قوله: «إن ضميري مستريح لأنني في كتابتي للرواية قد خضعت للقوانين الإبداعية التي فرضتها الرواية».

وقد كان من الممكن أن يساعده في قضيته أن يضع المادة المقتبسة بين أقواس التنصيص أو أن يعترف علنا وبشكل محدد أنه قد اقتبس من كورننتسوف وأن يحدد كم ما اقتبسه. بل وقد يساعده أيضا لو أنه قد سأل الناشر والمؤلف الآن باقتباس المادة التي أعاد طبعها دون أي حرج أو سؤال وهذا ما لم يفعله على الإطلاق. فاستخدامه «الملهم» كما يسميه بكل جرأة لمادة بابي يار قد يكون أكثر قبولا لو أنه كان مصحوبا بأي قدر ممن الإهتمام بأرملة كورننتسوف التي كانت متروكة في ظروف سيئة وفقيرة

بعد وفاة زوجها عام ١٩٧٩ وبعد أن حاولت وفشلت أن تحصل على أى تعويض من توماس وناشره.

ولكن «استخدام» توماس للمادة من بابى يار ورفضه أن يرى أى عيب فيما فعل كان نموذجا فاضحا لنقله كبيرة تحدث فى المواقف من حقوق التسجيل ومن الابداع والانتحال وأنواعا أخرى من السلوك الخلقى المرتبط بها. فتوماس لم يفهم حقا أنه فيما فعل قد ارتكب خطأ أو أمرا شاذًا. ولهذا تقول مارجريت سكانلان Margaret Scanlan: لقد كان سهلا على توماس أن ينتحل كلمات كورنتسوف لأنه أيضا قد رأى نفسه حرا فى أن ينسب لنفسه مثلا خطابات فرويد الحقيقية وهى خطابه المؤثرة حقا التى كتبها فى نهاية «حياته العاطفية» مع موت حفيده ذى السنوات الأربع. فالكتاب بأكمله ينتمى إلى ما بعد الحداثة (بمعنى رخيص) فى مجال الأصوات و«الخطابات» التى حورها ثم أسقطها دون أن تحمل أى منها ما يدل على مؤلفها الشرعى أو حتى دون أن يبدو أنها تتكلم باسم المؤلف».

والذى حدث بعد ذلك يبين بوضوح إلى أى حد ذهبت هذه التغييرات وكيف جُذلت وارتبطت مع قيم ثقافية مركزية أخرى. فأولئك الذين كتبوا ملحق التميز الأدبى ظلوا يعبرون عن الغضب الشديد لما ارتكبه توماس فى «الفندق الأبيض» «فليس لأى كاتب الحق الأخلاقى فى أن يأخذ تجربة كائن انسانى واقعى ثم يلصقها، لخدمة أغراضه أو أغراضها. بشخصية مصنوعة مستخدما نفس الكلمات التى استخدمها هذا الكائن الانسانى فى شهادته». ولكن الانتحال ظل فى الإطار العام عند الجمهور الجانب السلبى للأصالة أو الخطيئة التى ترتكب فى حق الخيال الإبداعى وظلت الكلمة حاضرة تستخدم وتستدعى فى الحديث. فالشيخ (السناتور) جوبيدن Jon Biden من دلاوار Delaware قد اضطر عام ١٩٨٧ أن ينسحب من سباق انتخابات الرئاسة للجمهورية على الرغم من شعوره بالحيرة والامتناع من الاحساس بأنه ظلم وذلك عندما احاطته فضيحة بأن له تاريخ طويل فى الانتحال يمتد من أيام دراسته للقانون فى مدرسة سيراكوز إلى خطب حملته الانتخابية الى استخدام فيها بعض كلمات بل وتفصيل حياة من كلمات رئيس حزب العمل البريطانى نيل كينوك Niel Kinnock دون أن ينسب له هذه الأقوال. وقد يعرف السياسيون عن مثل هذه الأمور بل أن كينوك قد احتضن بيدن بكل مرح وأمام الجمهور فى أول لقاء لهم بعد ذلك. ولكن لاشك أن بيدن قد أحس أنه لابد وأن يكون هناك من يحملوا له هذا الاتهام بالانتحال فى أى فرصه لاحقة. وفى ١٩٨٩ اتخذت المحكمة العليا فى دلاور، لاسباب لم تتطلب تفسيراً ولم يقدم لها أى

تفسير خطوة غير مألوفة بأن شكلت لجنة خاصة برأت بيدن من الانتحال في الأوراق التي كتبها في مدرسة القانون في ولاية نيويورك قبل ذلك بعدة سنوات. ولاشك أن هذا كان خارج نفوذهم القضائي ولكنه كان حكما له حجيته وشرعيته إذا ما رفعت بعد ذلك اتهامات غير معقولة في مسار انتخابات للرئاسة مقبلة لوظيفة هي في أعلى مواضع الثقة في الجمهورية.

وفي ١٩٨٨-١٩٨٩ اتهم شرفرت هـ. فرازير Shervert H. Frazier وهو عالم نفساني بارز بالانتحال في عدد من المقالات التي نشرها في مجلات علمية خلال سنوات متعاقبة. وقد رفع الاتهام طالب من طلبه البكالوريوس قد اكتشف هذا الانتحال وتتبعه خلال عمله في رسالته في مخازن الكتب في جامعة أخرى غير الجامعة التي يدرس فيها فرازير. وأصر هذا الأخير إنه لم يكن لديه أى نية في خداع أحد أو نسبة عمل الآخرين إلى نفسه وكل ما حدث هو مسألة خلط واضطراب في البطاقات التي سجل فيها مراجعه وملاحظاته. ومع ذلك فإن لجنة سلوك الأساتذة في كلية الطب بهارفارد قد أوصت باستقالته. وقد قبل الرجل حكم اللجنة صاغرا بكثير من الحرج ولكن عددا ممن عمل معهم الرجل إلى جانب أعضاء آخرين من المهنة قد دافعوا عنه علنا وبقوة متهمين الإدارة ومعلنين بوضوح أنهم لا يرون أى خطأ كبير، فيما فعل الرجل.

ويبدو بوضوح أن ثقافتنا منقسمة إلى وجهتين للنظر في هذه المسألة. فعلى الرغم من أن الانتحال ما يزال أحد الأخطاء والجرائم القليلة إلى جانب التعصب العرقي والتحرش الجنسي التي تتخذ الكليات والجامعات أمام استمرارها وما تسبب من استفزاز وغضب بغض إجراءات لطرد طلبتها ممن يدفعون المصاريف الدراسية ومع ذلك فإن الموضوع لا يزال ضبابيا غير واضح طول الوقت. فمكتب العميد في جامعة برنستون وهي واحدة من الجامعات الكثيرة التي تتخذ مثل هذا الاجراء، يبذل اهتماما كبيرا في بداية كل فصل دراسي في الخريف لأن يقدم شرحا لميثاق شرف مصحوبا بتعريف واضح للعمل الأصيل وللانتحال إلى الطلبة الجدد مع تطلب أن تحمل كل ورقة بحث أو اختيار اقرارا شرف موقع عليه بأن يكون العمل أصيلا. ومع ذلك فكلما ظهرت حالة خاصة حول الموضوع فإن الطلبة يحتجون أنهم لم يفهموا المطلوب أو أن أوراق وبطاقات الملاحظات قد تختلط وتضطرب. ثم أن بعض أساتذة الكلية المشاكسين قد يتقدموا دون تأخير للشهادة بأن الانتحال مثل الأصالة قد أصبح فلسفيا مفاهيم متروكة وفي حالة ما تصل القضية إلى المحاكم والقانون فإن الأمر المهم هو الاجراءات

القانونية السليمة وليس نسبة كلمات شخص آخر على أنها كلمات المرء ما دام لا يكاد يمكن اعتبار أية كلمات ملكا لأحد.

ولم يتقدم ناشر بابى يار، جوناثان كاب إلى القضاء ولم يمارس أى ضغط على توماس أو على ناشره. ولاشك أن هذا كان أمرا غريبا من ناشر حيث كان من الممكن له بسهولة أن يطلب تعويضا ماليا وعلاوة على ذلك فإن أحد محررى الناشر كاب قد أعلن دون أن يقارن النصوص بالتفصيل أنه مقتنع بأنه لم يكن هناك ضرر مقصود أو حادث من جراء هذا. وفى طبعة تالية من بابى يار نشرتها كتب الجيب Pocket Books حملت الطبعة تعريفا بالكتاب على غلافها الورقى تقول: بابى يار؛ هى القصة الفريدة المتميزة التى ألهمت د. م. توماس رواية الفندق الأبيض وهى الرواية الذائعة الصيت عالميا والتى كانت من أكثر الكتب مبيعا وليس من الصعب إذن بعد قراءة مثل هذا الكلام أن لا يصدق أحدا أن الانتحال فى ١٩٨٠ لم يعد موضوعا جديا لدى الناشرين فى نيويورك أو فى لندن أو فى مراكز الكتابة الحديثة فى الوست إند. ويقدم لنا إيان ماك إوان Ian Mc Ewan ما قد يعد وصفا دقيقا لهذا الموقف إذا يقول: «هناك العديد من الروائيين الذين يشعرون أن الكتب وخاصة الروايات تعد جزءا شرعيا من تجربتهم الكلية مثل الجنس أو الموت ولهذا فإن أعمالهم منقوعة فى قراءاتهم».

وشئ من هذا القبيل من المواقف قد بدأ يظهر بشكل متزايد ويسيطر على العالم الفكرى عموما. فبعد أن تفجرت فضيحة «الفندق الأبيض» سأل محررو ملحق التميز الأدبى عددا من الخبراء بالفن وبحقوق التسجيل أن يشاركوا فى محاوره مطبوعة حول إذا كانت أفكار حقوق التأليف والانتحال ما زالت أفكارا حية أم لا. وقد نشرت اجاباتهم تحت العنوان: «الانتحال- ندوة» فى عدد ٩ ابريل ١٩٨٢. ولنقل مباشرة أن أحدا من الخبراء لم يدين صراحة وبوضوح توماس أو «الفندق الأبيض». ولكنهم أيضا لم يمتدحوا الرواية أو ما فعله المؤلف ولم يقرروا الانتحال ولكنهم عبروا عن شعورهم بأن الانتحال هو مسألة أداب سلوك وليس مسألة قانونية أو خلقية. وقد علق جون سوندر لاند John Sutherland على الموضوع قائلا: قد تكون تهمة الانتحال واتهامه بالمنتحل هى أقصى سبه جارحه يمكن أن توجه إلى مؤلف يحترم نفسه لأنها توحى بالسرقة الماكرة السرية وبالعقم».

أما إيان ماك إوان فقد وصف العلاقة الطويلة الأمد بين الجماليات الرومانتيكية وبين الاخلاق ولكنه فعل ذلك على نحو يوضح أن هذه العلاقة قد اختفت تقريبا تاركة الانتحال على أنه موضوع جمالى فحسب، فهو يقول: «فى تراثنا الأدبى بما له من ميل

إلى التوكيد القوي على تفرد الخيال الفردي، فأن يصبح المرء منتحلا يعنى أنه أساسا غير أمين لأن هذا يعنى أن يدعى المرء شيئا على أنه لنفسه وحده وهو خاص فقط لشخص آخر كما أن الانتحال هو أيضا اعتراف ضمنى أن خيالك معيب وضعيف وغير كاف لأن يمارس امساكه وادراكه الشخصى بالعالم. فما هى قيمة المرء إذا كان لا يستطيع أن يفكر فى الأشياء لنفسه؟»

لم يعد الأمر اذن هو اتخاذ نظره أو وقفه صارمة من فكرة حقوق المؤلف أو من أخوها غير الشرعى الانتحال. فهذه الأفكار لم تعد فقط أقل أهمية بل قد توقفت عن الوجود. وجانب من هذا السقوط من الوجود يرجع إلى هذه النسبية التاريخية المنتشرة التى اتصف بها زماننا. فهى لا ترى أن حقوق التأليف هى تعبير قانونى عن واقعه كلية خالدة ولكنه مجرد نتاج زمان ومكان محددين. وبما أنه قد ظهر فى وقت معين فقد يحدث أن يختفى فى وقت آخر. ويحذرنا ولفرد ميللرز وهو مؤرخ للموسيقى ومتخصص فى الموسيقى الشعبية قائلاً إن علينا أن «نتذكر أن مفهوم (حقوق التأليف) ليس مفهوما مطلقا ولكنه مشروط بالظروف الاجتماعية». ويقول لورد جودمان Goodman وهو مؤرخ للقانون وقانونى بارز فى مجال حقوق التأليف إن القانون الرومانى «ليس فيه كلمة واحدة توحى بأن للمؤلف أو الفنان الحق فى منع استنساخ عمله أو منع الآخرين من الأداء العلنى أو إعادة إعداد هذا العمل أو أى استخدام آخر له سواء كان ملانما متفقا مع القواعد المتبعة أم غير ذلك». ويستمر فى تعليقه قائلاً: ومنذ عدة قرون ظهرت فكرة أن المرء يمكن أن يكسب بعض الشئ من كتابته أو موسيقاه أو من إعادة نسخ لوحاته. والاستغلال التجارى لنتاج قريحة الآخرين كان ينظر إليه بكل هدوء وتقبل من العالم أجمع بما فى ذلك، وهو الأمر الغريب، معظم الفنانين المبدعين الذين كانوا يسلبون على هذا النحو.

وتقوم حقوق التأليف على افتراض أن العمل الذى تحميه هذه الحقوق هو عمل على قدر كاف من الأصالة والتفرد بحيث يُشكل موضوعا مكتوبا يختلف بالقدر الكافى عن كل الموضوعات المكتوبة الأخرى. وهكذا فإن الأصالة والتفرد مفاهيم أساسية إذن لحقوق التأليف كما كانت بالنسبة للجماليات الرومانتيكية ولكن واقعيتها قد بدأت تخفت منذ بعض الوقت. فقد ذهبت الانثروبولوجيا الثقافية بصفة الكلية لهذه المفاهيم بأثبتاتها أن الأصالة ليست مسألة موضع مراعاة أو تشجيع فى المجتمعات البدائية حيث ما زال المعيار المتبع هو التكرار مع تغييرات طفيفة بدلا من أن يكون المعيار هو إبداع شئ جديد. وكان عدد من الذين حضروا ندوة الملحق الأدبى للتايمز كانوا على وعى بتلك

النظرة الانثروبولوجية وأرادوا تطبيقها على المجتمع الغربى ليدلوا أننا إذا دققنا النظر فسنرى أن المحاكاة والتقليد كانت على نحو أكثر مما هو معترف به فعلا، عاملا فى الآداب بل وعلى نحو أكبر فى الموسيقى كما نرى فى الاستعارات الواسعة من باخ Bach وهاندل، وعندما فتح هذا الباب تبين أن صندوق الاستعارات الأدبية ملئ بأسماء وكتب شهيرة. فالمسرحى اليعقوبى Jacobean جون ويستر John Webster قد انتزع الكثير من مناجم مونتاني Montaigne ودانيل ديفو Daniel Defoe قد أخذ أى شئ يصادفه فى طريقه. أما الاستخدام الملهم inspirationnal use لكوليردج Colendge للفلاسفة الألمان فهو فضيحة لاتكاد تختفى، وكذلك فإن شارلرز ريد Charles Reade قد سرق من تروالوب Trollope وسكوت فيتنر جبرالد Scott Fitzgerald من زوجته المجنونة المسكينة زلدا Zelda، وف.رليفز من Queenie كوينى. أما رواية نورمان مالر Norman Mailer الواقعية عن مارلين Marlyn فتعد واحدة من أبرز حوادث السطو الأدبى فى هذا القرن وذلك على حد قول موريس زولوتو Maurice Zolotow ولكنها لم تكن أكبر مثلاً مما اتهم به الكس هالى Alex Haley فى رواية الجذور Roots. ويقول ماك اوان «إن الفنانين كانوا دائما يضعون ايديهم فى جيوب بعضهم» ولكنه يضيف «ولم يكن ذلك دائما أيضا بالتضليل وعدم الأمانة».

فما كان مختفيا من قبل أصبح معترفا به فى العلن بل وفى قدر من التباهى والاعتزاز. ويسميه مللرز Mallers أنه فن السرقة الملهمة، «مشير إلى ما يسلبه باوند من الماضى Pound، أو إلى طبقات جويس Jouse الثقافية المتعددة الطبقات وإلى الأطوار والمراحل الاجتماعية وكذلك توحيد بريخت Brecht بين الشاعر والشعب واستغلال Burroughs للكولاج «والرسوم المعدة للقطع والتكوين». وهذا إذن فن عالم أصبحت فيه السرقة والمحاكاة والاستدانة أو الاستعارة كلها أطياف فى حالة عامة تعتبر طبيعية فى النظرة البنيوية التى لم يعد فيها الفن وحده بل وكل العالم الاجتماعى هو نتاج مصنوع من تجميع مذاق وقطع من «عالمنا المتعدد الأكسن ومن قرينتنا الكونية التى إمتزج فيها الزمان والمكان وحيث تتواجد معا طبقات من التجارب». فنحن نحيا حيوات بديلة فى ثقافة متحفية». ويواصل مللرز حديثه قائلاً: وقد إتسع المتحف اتساعا كبيرا حتى لم يعد له حدود زمانية أو جغرافية. وفى كل عمل مصنوع يتوقف كل شئ على قدر استنارة ما نحن فيه من تشوش وارتباك أو مدى تنظيمه: أى ماذا فعلنا بالموضوعات المستعارة أو المسروقة من المتحف». وتقدم رواية مائم فنجان Finnegans Wake مثالا كاملا لهذا ووصفا لهذا الذى تسميه «الحكى المسروق» "Stolentelling".

ويورد مؤلف الكتاب بعد ذلك خمسة أسطر من الرواية يكاد يستحيل ترجمتها لأنها معتمده على هذا التصرف الحر مع الكلمات وحروفها ومعانيها وتلونها وتقلبها في الجملة الواحدة. ولهذا فضلت أن أقدم النص بحروفه ولغته لنكمل بعد ذلك استنتاجات المؤلف وتعليقاته.

“Every dimmed letter in it is a copy and not a few of the silbils and wholly words I can show you in my kingdom of Heaven. The low quality of him! with his threestar monolthong! Thas! The bast word in stoflenlelling! and what’s more nightdown lowbrown schisthematic roblemint!

[ويتبين من الأسطر مدى ما حدث من تلون في الكلمات حتى لا يكاد المرء يميزها إلا ببقايا أصواتها أو إشارات الكثرة المتعددة إلى جمل وكلمات أخرى]

وفي عالم تكون فيه الكلمات والأشياء على هذا القدر من التلون والتقلب واتخاذ أشكال مختلفة فإن مفهوم حقوق التأليف ومفهوم الانتحال ثم الأصالة والتفرد والفردية والإبداع تفرغ نفسها من واقعيتها لتصبح مجرد ايدولوجيا. ثم أن تفكك هذه التصورات قد عجل به تقبل الايدولوجية الماركسية التي فسرت ظهور قوانين حقوق التأليف والأفكار الفنية المرتبطة بها من إبداع وأصالة في القرن الثامن عشر على أنها تحول لما أسماه سوثرلاند Sulherland «موضوعات وأشياء الذهن إلى ممتلكات قابلة للتحويل والانتقال... (الأمر)» الذي نما ونضج متزامنا مع نمو النظام الرأسمالي». وقد بدا الأمر دائما ليس طبيعيا تماما وليس لازما بالضرورة أن يصبح ممكنا لأي أحد أن يمتلك اللغة العامة والأفكار العامة على أنها ملكية. وهذا شبه بما يحدث الآن من قيام تشكك حقيقي في إمكانية تسجيل حقوق البرامج الأساسية للكمبيوتر أو الكائنات العضوية والحيوانات الناتجة عن بحوث التركيب الوراثي للكائنات الحية. وفي مواجهة هذه الشكوك المستمرة كان من الضروري أن يقوى مفهوم الملكية الأدبية كما يقول ماك أوإن Mc Ewan وأن يعطى مزيدا من الشرعية بأن نجد أساسا سيكولوجيا في الخيال الإبداعي للفنان. «فتصبح الأصالة هي الأمر الذي لامزيد عليه ne plus ultra واللؤلؤة التي لاتقدر بثمن... وذلك على أنه جانب من عملية سيكولوجية هي في نفس الوقت اجتماعية واقتصادية. ففي مجتمع المنتجين- والمستهلكين لابد للمنتج أن يحمى حقوقه ويستدعى لذلك حقوقه الخلقية. فلو أن من يسرق أشياء لايسرق إلا شيئا تافها وقمامة إلا أن سرقة هذه قد تهددني قى رزقى ومكسب عيشى».

ولكن هذه الدعامة النفسية للإبداع ولحقوق التأليف والانتحال لم تعد ثابتة كما كانت فى البداية. ويقول فى ذلك أبرز الاخصائيين فى التحليل النفسى هارولد بلوم Harold Bloom فى ندوة الانتحال: «إن قدرات الإبداع والأصالة يبدو أنها أصبحت أقل على حين أصبح المعيار فى النشاط النفسى يدور حول المحاكاة والتكرار والاختلافات». ويقتبس بعد ذلك من أمرسون Emerson قوله: إن الأعمال حتى الأصلية ليست أصلية» ثم يستدعى أسطورة الأساطير التى تقول أن شاعرا واحد كتب كل القصائد وأن قصاصا واحدا حكى كل القصص». فالأصالة بالنسبة لبلوم هى مجرد حلم للفنان الحديث الذى يعانى من حاجة أوديبية لأن يبتدع شيئا جديدا ومختلفا عن عمل والده وأسلافه. فهو يتابع عمله فى حالة من «القلق من التأثير» دون أن يتيقن على وجه الدقة متى يكون ما يعمل اقتباساً ولهذا فهو أصيل فقط بمعنى «لاحقا ومتأخرا» متضمنا وعيا بالذات بالمعنى الحديث بأنه يخطئ فى قراءة من لامه رب له من انتحال أعمالهم ومرتكبا أخطاء طيبة وسعيدة عندما يحاول أن ينقل عنهم ولا يعتبر ملوما إلا إذا كانت سرقة من كتاب من الدرجة الثانية.

وهكذا ففى النظرة النفسية لبلوم نجد أن كل شئ يتداخل حتى يصبح ضبابيا مع كل شئ آخر وتصبح أحلام حقوق التأليف والإبداع والأصالة هى مجرد أحلام مجنونة بالحرية. ويصبح الانتحال هو الحالة الإنسانية الأولى. ولم يكن جميع المشاركون فى الندوة مثل بلوم فى رؤياه ولكنه قد قدم فيها ما يشبه الأسطورة التى تفسر كما حدث لحقوق التأليف والانتحال إلى جانب الإبداع والأصالة وكيف بدأت جميعها تنوى من الوجود. فالذهن غير المتمرس بالقانون يحدد دائما شيئا سريا غامضا فى حقوق التأليف. فهو حق للملكية غير مادية يعتبر متضمنا فى فكره افلاطونية عن «العمل» وهى فكرة محيرة ملتبسة تعلو على أى كتاب أو على «أى صورة» منسوخة منه (سوتر لاند Sutherland).

وفى الحقيقة كان هناك دائما، كما تبين، «شيئا سريا وغامضا فى حقوق التأليف» لمن تمرسوا بالقانون وللأفراد العاديين فقد وجدت المحاكم دائما صعوبات كبيرة فى أن تحدد وأن تميز نظريا وعمليا العناصر الجوهرية التى تشملها الحماية تحت حقوق التأليف. فأين تقع ماهية الكتاب وهويته؟ كان ذلك سؤالا أثير فى قضية من قضايا حقوق التأليف الشهيرة وهى قضية ميلار ضد تايلور Millar V. Taylor وكان ذلك منذ أمد فى عام ١٧٦٩. كما أن قانون حقوق التأليف لم يجب إجابة كافية أبدا على

السؤال: ما هو هذا الذى يحميه القانون؟ وبأخذنا الأستاذ البارز المتخصص فى حقوق التأليف من مدرسة القانون بهارفارد الأستاذ جويستون كابلان ويصحبنا خلال الطرق العديدة التى تم فيها تعريف حقوق التأليف وذلك فى كتابة «نظرة غير متعجلة فى حقوق التأليف». فقد تم بين وقت وآخر اعتبار الأفكار أو التعبير أو الأسلوب أو العنوان أو الحكاية أو الشخصية على أنها الموضوعات الجوهرية التى تحميها حقوق التأليف. ومع ذلك فقد ظلت الأسئلة تتكاثر فى صور ملتوية وشاذة حتى لكأنها لون من المتناقضات المعروفة عن الفيلسوف اليونانى زينون Zeno. فهل فى «امرأة العجائب» wonder woman أو الرجل الخفاش Batman تعدى على حقوق قصة السوبرمان Super-man. وما هو القدر الذى يحدد الاستخدام اللائق الذى يتبع القواعد fair use. وهل يمكن تسجيل الحقائق مثل تعريفات القواميس أو مجموعات المعلومات البيوجرافية أو الخرائط أو التقارير عن الأحداث؟ وهل الاختصار أو الترجمات تعتبر نسخا من العمل وإذا صح ذلك فما هو هذا الذى يصح أن يختصر أو أن يترجم؟ وهل تحويل العمل إلى وسيط مختلف مثل تحويله إلى مسرحية أو فيلم هو تحويل لشيء من ماهية العمل الأصلية فى شكل جديد. وهل هناك موضوعات من الكبر والاتساع بحيث لاتصلح لأن ينطبق عليها حقوق التأليف. وذلك مثل الزوجات المختلطة التى زعم أمام القضاء أصحاب المسرحية الشعبية أبى أيريش روز Abie Irish Rose من عام ١٩٢٠ إن هذا الموضوع هو ملك خاص لهم؟ فهل هناك موضوعات على العكس تعتبر غاية فى الصغر.

وفى مساهمة ج.و.ارمسون J.O. Urmsion للندوة عن حقوق التأليف يعبر عن شعور عام لدى المشاركين فى الندوة بأن الانتحال ليس إلا مسألة قانونية مجردة لايمكن لنا على مستوى أعمق من التحليل أن نميز بينها وبين النشاطات الكتابية الأخرى ويقول: «ما هو الانتحال، بعيدا عن المسائل القانونية الخاصة بالملكية أو حقوق التأليف أو المكسب المادى؟ فكيف يختلف الانتحال مثلا عن التكرار أو الريبورتاج أو الاقتباس أو إعادة صياغة العبارات أو المعروض أو غير ذلك من صور الاعادة لمادة سابقة». وكلما ذبلت واقعية مفهوم حقوق التأليف فإن الأبعاد الخلقية لم تنتقص. وقد لايجب المرء أن يقوم به على الأقل فى الأوضاع العادية ولكن هل القيام يعنى فى الحقيقة الكثير؟ ويعبر أرمون بأسى: «الانتحال هو أقرب إلى خطيئة الكبرياء أى أنه خطيئة للروح أكثر من أنه نشاط إجرامى للص» وفى إطار مثل هذا السقوط من السامى إلى التافه المضحك يموت الأدب إذن.

الفصل السادس

التكنولوجيا والأدب

ثقافة الكتاب وثقافة التليفزيون

فى أوقات مختلفة من التاريخ الانسانى كانت تتجمع قوى مختلفة قد تكون أحيانا تغيرات مناخية أو موجات من الطاقة الدينية تؤثر فى القيم الثقافية وفى التنظيمات الاجتماعية التى توجهها وتستعملها. وفى الغرب الحديث قدمت التكنولوجيا على نحو متزايد الطاقة والاتجاه لهذا التغير الثقافى. فيصف لنا مثلاً ويتولد كولا Witold Kula فى كتابه المعايير والبشر Measures and man كيف أعادت المعايير المقننة للأوزان والمقاييس تنظيم الحياة الاجتماعية وأعادت تشكيل طرق الزراعة والتجارة. وكذلك بالمثل فإن الساعة- كما يرينا David S. Lapdes فى كتابه «الثورة فى الزمن: الساعات وتكون العالم الحديث Ravolution in Time: Clocks and the making of the modern world» قد غيرت فى الحياة وفى الفكر بهذه الآلة الدقيقة رخيصة الثمن وغيرت مباشرة فى كل الطرق التى تعمل بها الأشياء من قياس الأطوال إلى حساب السرعة. وفى زماننا الآن وقد تزايدت سرعة التغير التكنولوجى من القنبلة الذرية إلى حبة منع الحمل إلى الكمبيوتر والتليفزيون فإن هذه التكنولوجيات قد أثرت جذرياً فى كل شئ من العلاقات الدولية وخلقيات الجنس إلى أين يعيش الناس وكيف ينظرون إلى عملياتهم العقلية نفسها.

ولكن هذا التغير التكنولوجى قد بدأ يعرض لنا الآن فى طرق تختلف عما كان يظهر بها من قبل. فعندما أصبح مجتمع الانتاج الصناعى مجتمع خدمات فإن وسائل الاتصال الجماهيرية قد حلت تدريجياً محل الانتاج الصناعى لتصبح العمل المركزى للمجتمع. «ونظم الاتصال الحديثة الرئيسة قد أصبحت الآن المؤسسات المفتاحية الرئيسة فى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة بحيث يجب أن يوجه إليها نفس الاهتمام... الذى كان يوجه إلى مؤسسات الانتاج والتوزيع الصناعى (Raymond Williams) (1976) واتخذ العمل الآن «شكلاً يعمل فيه الرجال والنساء على رجال ونساء آخرين أو على وجه أصبح يفعل الناس بناء على معلومات وتفعل المعلومات أثرها على البشر». (Poster) .. وكلما أصبحت وسائل الاتصال هى الصورة الأولى للانتاج وظروف العمل فإن التغير أصبح أكثر ميكانيكية بحيث يدفع شيئاً ما بالشئ الآخر وأصبح الأمر أساساً مجرد سريان للمعلومات. فإذا استخدمنا النموذج الميكانيكى القديم فقد نستطيع أن نقول مثلاً أن آلة النسخ بالتصوير Photocopier بكونها تصنع عدداً من النسخ الرخيصة من الكتاب المطبوع قد جعلت مسألة حقوق التأليف أقل فاعلية فى التطبيق ومع ضعف حقوق التأليف فإن وجهات النظر التقليدية نحو الإبداع الفردى والأصالة التى أعطت الشرعية لهذه الحقوق لم تعد كما كانت عملية وبالتالي أقل

مصادقية. أما النموذج المعلوماتي للتغير الاجتماعي فإنه يكشف بصرف النظر عن الأولوية أن آلة النسخ بالتصوير وضعف حقوق التأليف والنظريات الجمالية للفلسفة البنيوية والسياسات الديمقراطية من الطراز الحديث وعدد آخر من القاعليات الاجتماعية قد اجتمعت جميعها «لتقرر» أن النصوص لم تعد جزئية مفردة كما كنا ننظر إليها قبل ذلك أو بتعبير أميل إلى الإيجاب من النقي، أن الأشياء من كل نوع قد أصبحت جميعا هي نفس الشيء. وفي هذا السياق المعلوماتي فإن الأفكار القديمة لحقوق التأليف والأصالة وللإبداع الفني قد بدأت تفقد مصداقيتها وأنها مع الزمن سوف تختفى.

وهكذا فإن التغيرات الكبيرة التي حدثت للأدب في السنوات الأخيرة في إطار التحول من ثقافة المطبوع إلى الثقافة الإلكترونية يبدو أن من الأفضل تفسيرها وشرحها وفقا للنموذج المعلوماتي على نحو أفضل مما لو اتخذنا لذلك نموذجا ميكانيكيا. ففي ١٩٥٠ وفي مطالع ١٩٦٠ ظهرت كتب مثل كتاب هارولد انيس Harold Innis الانحياز إلى الاتصالات The Bias of communication أو كتاب مارشال ماكluhan Marchall Mcluhan «كوكبه اللامعين حول جوتنبرج» The Gutenberg Galaxy وكتاب اريك هافلوك Eric Haveloch مقدمة إلى أفلاطون Reface to Plato كلها كانت تقيم الحجة على أن الوسيلة الرئيسة للاتصال لا تغير فقط في طريقة صنع الأشياء ولكنها تعيد تشكيل الوعي نفسه. وقد اشتهرت عبارة ماك لوهان «أن الوسيلة هي الرسالة» وهي عبارة تعنى أن كل تكنولوجيا تاريخية أساسية للمعلومات- الشفوية والمكتوبة والمطبوعة والإلكترونية قد حورت في الإدراك الحسى للإنسان وافترضت نوعا مختلفا من «الصدق». فإذا كانت المجتمعات الشفوية تتشد الحكمه ومجتمعات المخطوطات والمطبوعات المعرفة والمطبوعات أما الآن فقد أصبحت الإلكترونية تعالج الرقمية الثنائية Bytes لانتاج مادة المعلومات. فلقد تحول العالم الإغريقي واستبدل بالفلسفة الشعر في القرن الخامس قبل الميلاد وذلك بظهور الكتابة في مجتمع شفوي كما أن العالم الغربي قد تحول مرة أخرى بظهور الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر، وفي أواخر القرن العشرين بدأت ثقافة المطبوع تترك محلها للثقافة الإلكترونية التي تختزن وتنقل المعلومات عن طريق وسائل كهربائية مثل التلفزيون والراديو والتلفزيون والكمبيوتر.

ولكن صيغ وأشكال الاتصال واختزان المعلومات لا تتغير مرة واحدة أو بشكل كامل. فالشفوية هي سمة بارزة للمجتمع الانساني. وفي عصر المخطوطات كان

المجتمع ككل مازال أساسا شفوياً وعندما كانت الكتب ما زالت قليلة فإن النصوص القليلة المتاحة كانت ما زالت تقرأ كما تقرأ المخطوطات على أنها مقدسة وسحرية في وجودها مثل الأناجيل. وبدأت الحكمة تتحقق من العكوف عليها مرة بعد أخرى لقراءتها بتدقيق ومجاهدة كنتك القراءة التي صنعت مثلاً المدراس Midrash اليهودية أو الشروح الانجيلية التي قام بها الآباء الأوائل للكنيسة المسيحية. ويقول روبرت دارنتون (١٩٨٦) «إن الناس كانوا يقرأون بشكل مكثف من العصور الوسطى حتى إلى ما بعد عام ١٧٥٠». فلم يكن لديهم إلا كتباً قليلة تكاد أن تكون محصورة في الانجيل وكتب التقويم التاريخي والزراعي وكتاب للصلوات أو اثنين للأدعية. وكانوا يقرأون هذه الكتب مرة بعد أخرى وكان ذلك عادة في مجموعات بحيث يتكون لديهم هامش ضيق من الأدب التقليدي ينطبع في وعيهم بعمق».

وقد جاء التغير في طريقة الحصول على المعلومات الجديدة بالاهتمام والتقبل ببطء وبشكل غير كامل وكان هذا يستدعي الكثير من القلق والتلفع الاجتماعي والشخصي. فالفلسفة الأفلاطونية بما فيها من فوارق دقيقة وتصورات مجردة كانت نتاجاً كما يقول إريك هافلوك Eric Havelock لكتابة الأبجدية التي كانت بدأت تحل محل الخطاب الشفوي في اليونان في القرن الخامس لتصبح الوسيلة الأساسية للمعرفة. وتسجل المحاورات السقراطية نماذج من هذا القلق الشديد الذي أحدث هذا التغير الحضاري الثقافي الذي أدى باثينا إلى الحكم بالاعدام على الفيلسوف الذي يمثل وجهه النظر المكتوبة الجديدة. وقد ازدادت شحنة التوتر في هذا الموقف لأنه كان نقطة تحول كان سقراط يعرض فيها أفكاره في مواقف كلامية أو حوارات تتم خلالها مناقشة هذه الآراء على طريقة المناظرة العامة أو المحادثة والتي سجلت بعد ذلك على يد تلميذه أفلاطون. وفي أكثر من حوار كان الجدال يدور حول كيف أن الكتابة تهدد المعرفة لأنها لا توفر فرصة للسؤال الجدلي والاستفسار.

ولكن بعد ذلك يقرون وعند قرب نهاية ثقافة المخطوط التي اعتادت أن تعتمد على حجية الكلمة المكتوبة عبر جون تريثموس John Trithemius (١٤٦٢-١٥١٦) وهو أسقف مسئول عن واحد من أكبر مراكز كتابه المخطوطة Scriptoria، عن احساسه بأن الكلمة المكتوبة يخط اليد كانت أكثر معنى ودلالة من الكلمة المطبوعة: «فعندما كان الخطاط ينسخ النصوص المعتمدة فإنه كان يتعرف بالتدريج على الأسرار الإلهية ويستتير عقله كأنما بمعجزة. فكل كلمة تكتبها كانت تنطبع بقوة أكثر في أذهانتنا لأننا كنا نأخذ في ذلك وقتاً أثناء الكتابة والقراءة».

ولكن التحول كان دائما يجيء وعلى حين أن كل صور تلقى المعلومات والاتصال كانت تبقى فعالة متزامنة فإن الصورة الأخيرة الجديدة كانت تسيطر لتصبح أكثر الصور فائدة وأكثرها فى الاعتماد عليها ومع الوقت تصبح الطريق الصحيحة العامة لتلقى المعلومات. وقد بدأت ثورة الطباعة فى منتصف القرن الخامس عشر وبدأت الطباعة تحدث أثرها فى الثقافة مباشرة. فقد كان يمكن للخطاط كما قيل أن ينسخ نسخة واحدة واثنين من الكتاب فى العام على حين أن الطباعة بدلا من العدد القليل من الكتب التى تنسخها مراكز لخطوطات كان هناك ما بين عشرة أو خمسة عشر ألف عنوان جديد وذلك فى عدد من النسخ يبلغ ٥٠٠ نسخة لكل كتاب مقروء. (وكان الدس Aldus يصدر أحيانا ما يصل إلى ثلاثة آلاف نسخة). وقد بلغ عدد الكتب ٧,٥ مليون كتاب فى السنوات الخمسين بعد ١٤٥٠. وكان التأثير الثقافى للكتب المطبوعة محسوسا مباشرة وخاصة فيما يتعلق بمجموعات القوانين والأنجيل المترجمة إلى اللغات القومية. ومع ذلك فإن المجتمع القديم للمخطوط والنقل الشفوى لم يتحول إلى ثقافة المطبوع حتى القرن الثامن عشر.

ففى القرن الثامن عشر بدأ ظهور وثائق صغيرة ذات دلالة خاصة من مواد عامة مثل بطاقات المسرح ووثائق الزواج (فلنذكر ان بامبلا Pamela لم تستطع أن تثبت عفتها بأسطر من زواجها) حيث لم تصبح مثل هذه الوثائق متاحة حتى عام ١٧٥٠ كما ابتداء أيضا طباعة الوثائق من نسختين أو تلك التى تحمل جزءا يقطع كوصل استلام. ولكن هذا يدل على امتداد الطباعة لتشمل كل مجالات الحياة. وقد ولدت الطباعة أسواقها الخاصة التى بدأت فى «الانطلاق» كما يقول الاقتصاديون Took off. فخلال القرن الثامن عشر بدأت الجرائد والمجلات تصبح شيئا مألوفًا واختفت القيود الصريحة على الرقابة وظهر عدد من الكتاب المهنيين الذين يكتبون للجمهور العام ونما عدد دور النشر فى لندن من ٢٠ دارا كان مسموحا بها عندما سقط قانون التصاريح Licens-ing Act عام ١٦٩٥ إلى ١٢٤ بحلول عام ١٧٨٥. ويمراجعة أرقام فهرس العناوين المختصرة للقرن الثامن عشر Eighteenth-century short title catalogue وهو المحفوظ فى قاعدة للكمبيوتر وعلى ميكروفيش وإيس، للسخرية، مطبوعا، فإن عدد عناوين الكتب الانجليزية المطبوعة فى انجلترا قد تضاعف مرتين مع زيادة أعداد المطابع والطابعين ويأتى الكتب حتى أنه صعد خلال القرن الثامن عشر من ٢٦٧, ٩ فى العقد المنتهى ١٧١٠ إلى ٢٠,٠٦٨ فى العقد المنتهى عام ١٨٠٠ (ميتشل Mitch-ell)

وقد كان من جراء انتشار المادة المطبوعة بحلول القرن الثامن عشر أن ظهر تخوف من «أزمة أدبية» وهى أزمة تعتبر على العكس تماما من أزممتنا الحالية من حيث أنها تشير إلى زيادة كبيرة وليس إلى نقص فى القراءة. وهناك جدل متصل غير محسوم حول الزيادة الواقعية فى عدد القادرين على القراءة فى القرن الثامن عشر ولكن قيادات المجتمع حينذاك كانوا يعبرون عن تخوفهم من أن القراءة قد أصبحت من الانتشار بحيث أنهم بدأوا يتخوفون ويتجادلون حول مخاطر القراءة على الطبقات الدنيا. فالفيلسوف لوك مثلا لم يكن يشجع تعليم الفقراء وهناك آخرون أقل اتساعا فى أفقهم منه كانوا يعتبرون الجهل بالقراءة هو المسكن الذى وهبته الرعاية الالهية الكريمة للطبقات الدنيا حتى يسكن من شقائهم. فكان التخوف من القراءة مثل التخوف من الاسراف فى مشاهدة التليفزيون فى أواخر القرن العشرين فى أمريكا والذى أصبح نوعا من الغول الثقافى، «ولم يكن أولئك الذين يأسفون على انتشار القراءة يأسفون فقط على أثارها على الاخلاق وعلى السياسة ولكنهم كانوا يخشون من خطرها على الصحة العامة. ففي عام ١٧٩٥ نشرت رسالة وبحثا يعدد النتائج السيئة للاسراف فى القراءة من «زيادة الحساسية لنزلات البرد والصداع وضعف العيون، وهجمات السخونة والنقرس والتهاب المفاصل والتهاب البواسير والربو والسكتة الدماغية وأمراض الرئة وسود الهضم وانسداد الأمعاء والاضطرابات العصبية والشقيقة (أو الم نصف الرأس) والصرع ووسواس المرض، والكآبة». (Darnton دارنتون ١٩٨٦).

ولكن شيئا لم يوقف انتشار القراءة ويخبرنا دارنتون أنه بحلول عام ١٨٠٠ «كانوا الناس يقرأون بشكل واسع». فكانوا يقرأون كل أنواع المواد وخاصة الدوريات والجرائد وكانوا يقرأونها مرة واحدة ويسرعون لالتقاط الأعداد التالية». وبهذه الزيادة فى القراءة والطباعة كانت أوروبا الغربية تتحول من مجتمع شفاهى إلى مجتمع طباعة. وبالكتابة والقراءة فى مقابل الحديث والسمع فإن التفاعل أصبح أكثر شيوعا وخضع جزء جوهري من حياة الفرد وعلى وجه الخصوص وعى الطبقة المثقفة وطبقة القراءة لإعادة التشكيل. تحت أثر الطريقة الجديدة فى تحصيل المعلومات.

ففى المحادثة يكون الأفراد المشتركون وجها لوجه فيتفاعلون ويتكيف الواحد منهم بالآخر بشكل مستمر لضمان الفهم المشترك. وفى المناسبات العامة فإن فهم كل مستمع يتم توجيهه وهدايته عن طريق الخطيب المتحدث وعن طريق الآخرين فى الجمهور مما يتجه بهم إلى تجنب الوقوع فى ربود الفعل الفردية المتطرفة لصالح ربود أكثر معيارية واتزاناً. ولكن القراءة بطبيعتها تتجه إلى خصوصية الفرد والذات

المنعكسة على نفسها وبالتالي فإنها تساهم في تكوين افرادا منفصلين هم الذى يصنعون ما سماهم علماء الاجتماع: «الجماهير المتوحدة» Lonely Crowds أما الشفاهية فإنها تقوى الحياة العامة الجماعية وتشجع الشخصية المنبسطة غير المتحفظة كما أنها تنمى الالتزام بالجماعة وأعرافها. فالحياة الشفاهية هي حياة قبلية أما القراءة فإنها تصنع المجتمع الحديث المتكون من أفراد منفصلين، أما الحياة الالكترونية وكيف ستكون فهذا ما بدأنا نلمح سماته الآن.

وكانت القراءة فى مجتمع جوتنبرج أولا مهارة مفيدة بل وضرورية ومع توسع تجربة تعلم القراءة أصبح يوم امتلاك هذه المهارة من أيام الاحتفال كنتك التى تعلم بالأحمر على الروزنامة المسيحية للفرح بها حيث لا ينساها الذين كسبوها بل حتى الآن عندما نعطي شهادة أننا قد أصبحنا قادرين على القراءة مما يدل كم أصبحت القراءة مركزية بالنسبة للنفس الحديثة المعاصرة. فإن يشهد للمرء أنه قادر على القراءة هو بمثابة طقس يصبح فيه القارئ بمثابة المريد الجديد الذى يدخل به فى إطار الوضع الانسانى ويلتقى به القبول فى قبيلة جوتنبرج. فلم يكن إناس جوتنبرج يحصلون فقط على المعلومات من الكتابة والقراءة بل ويتعرفون منها على من هم وأين هم. فالقراء أفراد منعزلون يتغلفون فى كبسولة من الصمت ويلتقى إدراكهم وفهمهم مع واقع غامض مبتعد لا يظهر بينا بذاته بوضوح ولكن كمجموعة من الرموز المجردة التى ليست أشكالا تصويرية بل علامات أبجدية تمثل لغة منطوقة هي نفسها لا ترتبط بالواقع إلا على نحو تعسفى واصطلاحى. فالعلامات المطبوعة غير محددة وتتطلب تفسيراً لا نهاية له. فالحق ليس بسيطاً أبداً مع الحرف المطبوع إذ ينقصه السياق الكامل والموقف الشفاهى ولذلك يظل ملتبساً غير مؤكد ومعقد ومركب مثل النحو والسياق الذى تتكون منهما الجملة والفقرة المطبوعة. وكما يقول والتر أونج Walter Ong (١٩٨٨): «فإنك لاتستطيع أبداً أن تجعل اللغة (المكتوبة) تظهر مستوية واضحة.. فهي تخفى بقدر ما تكشف وتفعل هذا بناءً على بناءها وتصميمها ذاته».

ولم يساعد المطبوع فقط من خلال القراءة على تشكيل نموذج الشخصيات الحديثة السائدة وهى شخصيات إستيطانية مغتربة ومتحيزة من أمثال هاملت أو ايفان كارامازوف، بل وقد مارس أيضا ضغوطا على المؤسسات العقلية للمجتمع الحديث. فالفلسفة فى عصر المطبوع، من ديكارت وبيكون حتى آير ودريدا، وذلك لمجرد ضرب أمثلة واضحة فقد شغلت نفسها بالتمام تقريبا بالمباحث الإستمولوجية (المتعلقة بنظرية المعرفة) التى أصبحت ذات أهمية أولى عندما أصبحت القراءة هى الإطار المعتاد

المقنن للفهم. فمشاكل وأسئلة المعرفة التي تفرضها وتثيرها الفلسفات الحديثة مثل البنيوية والتفكيكية مبنية أساسا على منظور المطبوع وتتبخر مثل ندى الفجر في أى وسيلة أخرى. بل إن الأدب نفسه حتى أدق تفاصيله كان إلى حد كبير صنيعة المطبوع. فمؤلفو الأدب يصبحون واقعيون لأنفسهم وللعالم بفضل كتبهم المطبوعة التي تحمل اسمائهم على صفحات الأغلفة وبالتالي تعطى لهويتهم ككُتّاب موضوعية. كما أن الاهتمام والتأكيد على التفاصيل الدقيقة للأسلوب لا يمكن أن يتحقق إلا مع النص المطبوع الثابت- فلنتصور مثلا أننا نحاول تعقب قالباً من الصور أو سلسلة من التهكم المترابط أو قالباً من الرموز في أداء شفاهي. فالقراءة المتأنية المكثفة وإعادة القراءة لنص ثابت ذي أسلوب محدد وهو ما كان على نحو أو آخر المناهج الرئيسية التي استخدمها الأدب لعرض مادته لم يكن من الممكن تحقيقه إلا لأن المطبعة قد ثبتت نصاً نهائياً محدداً في عدد كبير من النسخ المتطابقة للكتب. «فالبنيه» structure يمكن فقط أن تدرك وأن تصبح واضحة في نص قد أعطته الطباعة مساحة مكانية وجعلت من الممكن ملاحظته في كليته. والمثال الأعلى الببليوجرافي للنص «الصحيح الصادق» هو مفهوم أدبي متفرع من تجارب الطباعة في دور الطباعة كما أن المثال الأعلى للدقة والانتظام هو أمر عملت على تشجيعه إجراءات الطباعة في دور النشر. وأخيراً فإن تصور ومفهوم الأدب العالمي ومكتبة الرومانتيكية الخيالية لم يرقم إلا مع المجموعات الضخمة من الكتب المطبوعة التي تجمعت في المكتبات الحديثة وجمعت الكتابات الإبداعية لكل الأماكن والأزمنة.

فالمطبوع والطباعة قد صنعت حرفياً الأدب كما أوضحتُ بالتفصيل في كتاب سابق بعنوان «صمويل جونسون وأثر المطبوع: Samuel Johnson and the impact of print» وقد يمكن تعداد التشكلات والتحويلات الأدبية التي أحدثها منطق المطبوع إلى ما لانهاية ولكن الأمر الأساسي في كل هذا هو واضح بما فيه الكفاية. فلقد أصبحت الطباعة والمطبوع أمراً مركزياً بالنسبة للأدب حتى لا تكون هناك مبالغة في القول أن الأدب تاريخياً هو النظام الأدبي لثقافة المطبوع. ويتعبير واضح فإن الأدب كان أكثر من أى شئ آخر مجموعة من الأعمال المقننة بعضها كان في الأصل شفاهياً أو مخطوطاً ولكنها أصبحت جميعها الآن كتباً مطبوعة مثل الإلياذة والإنياده والكوميديا الإلهية وهاملت. وعلى مستوى أكثر عمقا فإن المشكلة الرئيسية في الأدب الحديث كانت دائماً مشكلة الفهم مما لا يختلف كثيراً عن المشكلة التي يجدها القارئ الذي يريد أن يخلص من خلال الكلمات إلى معنى العالم. ولم يكن القراء شخصيات

رئيسة فى الأدب إلا فيما يعد استثناءات قليلة مثل دون كيشوت لسرفانتس أو Kin-bote لناباكوف Nabakov، أما العشاق والرحالة والمرضى والمشتغلين بالقضايا الاجتماعية وريابنه البحار الذين كانوا عادة أبطالنا الأدبيون فانهم يمارسون الحياة بنفس الطريقة التى يمارس بها القراء تعرفهم على الواقع من خلال الكلمة المطبوعة أى يجدونها دائما غير كاملة غامضة وسرية ومستعصية على أى تفسير سهل أو شامل وأخيرا تستعصى على أى حكم نهائى. ولقد كان الكثير من نماذج ادبنا القديم نماذج شفاهية- مثل الملاحم والمسرح والقصائد الغنائية- ولكنها مع دخولها عالم الطباعة والمطبوع مما جعلها جزءا لا يتجزأ من الأدب، فإن النقد قد أضاف إليها كما فعل مع سوفو كليس وموليير مثلا التعقد وعدم التحديد الذى يتميز به الأدب. فالتبسيط والأدب هما حدان يستبعد كل منهما الآخر فى مجموع قد أقيم حول كتابة الأعماق والظلال مثل وردزورث أو كفكا. والكيان أو الكائن الأدبى هو دائما كما نجد عند هنرى جيمس Henry James معرضا لأن يقال بعده «ومع ذلك» أو «من ناحية ثانية» أو إلى فكرة أخرى كما نرى عند بروسست أو إلى شخصية أو قصة أخرى كما يفعل ديكنز. والمعنى الهام الذى ينشده وأن كان لا يجده أبدا ليس هو واقع الأشياء أو معرفة شخصية القائل فى رواية بوليسية، ولكن مجرد نوع من الاحتمال يمكن أن يتم الحدس به على نحو دقيق من «الوقائع». وقد تطلب مثل هذا الأدب بالفعل مجموعا كبيرا من التفسير النقدي الذى بدأ محاولا أن يكون تفسيرا أو تأويلا ولكنه انتهى بأن يكون غير محدد هو ذاته مثل القصائد والروايات التى يحاول شرحها.

وهكذا إذن فإن الأدب يحقق فى الفن تلك الحالة من الوعى والموقف المعرفى المتضمن فى صفحات الكلمات المطبوعة وفى فعل-القراءة نفسه. وطالما ظل المطبوع هو الوسيلة السائدة للاتصال مؤكدا باستمرار على أن المعرفة معقدة وملتبسة ومجرده. فإن هذا التفسير غير المؤكد للعلامات الغامضة أو الأدب القائم على نفس هذه الافتراضات يزدهر. ولكن كما يقول جورج ستاينر George Steiner (١٩٨٥): اننا نشهد الآن، نحن جميعا النهاية التدريجية للعصر الكلاسيكى للقراءة وهو عصر كانت فيه معرفة القراءة والكتابة على مستوى عال ومتميز، وقد امتد تقريبا من عصر ارازمز Erasmus وحتى الانهيار جزئيا لنظام عالم الطبقة الوسطى... ونظم التعليم والقيم التى ربطناها به».

وقد بدأنا نسمع عن الحاجة إلى تاريخ للكتاب Histoire du livre التى أصبحت تعد الآن مقولة هامة فى تاريخ الثقافة فى فرنسا- وإلى تاريخ للقراءة وكأنما أن عصر

الكتاب قد تعدى ذروته وأنتا نستطيع الآن أن ننظر إلى الخلف لتسترجع أبطال القراءة من القراء الذين ظنوا أنهم يستطيعون قراءة طريقهم إلى الوراء عبر خطيئة العالم الذي سقط ليبلغوا من جديد جنه الله للمعرفة وإلى عالم الله كما فعل Ambrose (القديس حولى ٣٣٩-٣٩٧) الذى كان يقرأ لدهشة القديس أوغسطين دون أن يحرك شفتيه أو إلى مونتاني Montaigne الذى ينشد الواقع فى مكتبته البرجية أو ملتون الذى ظل يقرأ حتى فقد بصره فقرأ له أفراد من عائلته وأصدقائه. وإن نعرف مرة أخرى أمثال الدكتور جونسون الذى كان وهو صبيا «يقرأ مثل تركى» ولا حتى أمثال القراء المتخيلين أمثال السيد بنيت Mr. Bennete الذى لجأ إلى مكتبته منسحبا ليهرب من الضغوط المنزلية فى رواية جين أوستن الكبرياء والتحامل pride & prejudice. وقد بدأت المباني المكرسة للكتب فى مكتبات كبيرة أو كليات تبدو أمورا طريفة مثل كاتدرائيات العصور الوسطى وأصبحت غير مجدية أو اقتصادية. وأصبح التوصل إلى الصرامة أو الصمت الذى تتطلبه القراءة أمرا يصعب تحقيقه. كما أن القضايا الاجتماعية الكبرى التى أثارها الكتاب المطبوع مثل تعليم القراءة والكتابة والرقابة وقضية الأصالة والاباحية والانتحال، وحقوق التأليف، وحرية التعبير قد بدأت جميعها بعد توهج أخير لها تبدو على أنها قضايا وهمية.

وهذا الحلم القديم للهيومانيزم بالتوصل إلى حقيقة نهائية عن طريق القدر الكافى من القراءة والكتابة قد بدأ يتبدد فى أيامنا هذه وقد تكون مياه العلم غير مضطربة ولكن تلك الإمكانيات التى كانت تدفع الدراسات الانسانية والعلوم الاجتماعية منذ العصور الوسطى إلى تصور إمكان معرفة الانسان والعالم الاجتماعى قد بدأت تتبدد لتتركنا، كما يقول ليام هدرسون Liam Hudson نصطرع مع «شئ... ثابت يبعث على الكآبة: وهو ذلك الغطاء الاكاديمى الذى ينقصه الأساس المناسب للحق». وقد اهتم هدرسون على وجه الخصوص بأن يصف انهاء وتحطم الايمان بالتقدم فى علم النفس المعاصر لفهم الذهن الذى كان من أهم ما يطمح إليه عالم الانسانيات». ولكن وصفه الشامل لأن كل الجهد الانسانى قد اعتراه نقص وعيب عميق وكبير وهو وصف ينطبق على سقوط الأوهام الأخرى فى مجالات أخرى فى نهاية هذا العصر لجوتنبرج». فعلى حين يبدو التراث العلمى الواعى بنفسه فى علم النفس وكأته من الخارج تيار محترم، فإنه مثل شخصية بارشستر Barchester عند تروالوب Trollope.. قد ظهر على أنه طريق تسيطر عليه ابحاث مربيه واتجار بفضائح الاصلالة فى البحث. وأصبحت الموضوعية مجرد شعار والاستقامة والامانة العلمية مجرد حيل ضوئية... وأصبح العلم

كله لا يكون مجتمعا من العلماء الطيبين الامناء الذين قد يكون بينهم بالصدفة الشرير أو المخطئ ولكنه أصبح عالما معياره الدعاية لوجهة نظر واحدة للواقع على حساب كل وجهات النظر الأخرى وهكذا أصبح علم النفس وكأنما حكم عليه أن يكون ميدانا للمصارعة الايديولوجية... وليس من شك أنه من العبث التظاهر بأن علم النفس هو علم رئيسى أصلى».

وكدليل على نهاية عصر الكتاب وجعل هذه النهاية مرئية فإننا نلاحظ اختفاء أعداد كبيرة من الكتب أمام أعيننا من رفوف العالم الاثرية الكبيرة لثقافة المطبوع أى كليات الابحاث العظيمة. فلقد تبين منذ وقت طويل أن الورق المصنوع من عجينة الخشب والخرق الذى صنع قبل حوالى ١٨٧٠ قد بدأ يتفسخ وينحل لأن ملح الشب والراتنج alum rosin الذى يسمح للورق بتشرب الحبر قد اتحد مع الرطوبة ليكون حمضا يفتت المادة المسكة باللياف العجينة المصنوع منها الورق. وهناك الآن الكثير من المطابع مثل الناشرين لهذا الكتاب يستخدمون الآن ورقا لا يتقبل الرطوبة كما أن تفسخ الأوراق يمكن أن يوقف بعملية صعبة لنزع الرطوبة كما أن بعض الكتب أصبح من الممكن انقاذه بتصويره على ميكروفيلم. ولكن هذه العلاجات تتطلب جهدا وعملا مكثفا كما أنها مكلفة بحيث لا يمكن استنقاذ إلا عدد قليل نسبى من الكتب التى أصبحت فى حالة خطيرة». أما لبقيتها فقد تأخر الوقت جدا لانقاذها ويستنتج اريك سترانج Eric Strange أخيرا: «هناك على الأقل ٤٠٪ من الكتب فى مكتبات الابحاث الرئيسية فى الولايات المتحدة قد أصبحت ضعيفة هشه بحيث يصعب تناولها». وقد جاء فى تقرير احصائى لعام ١٩٨٧ للكتب فى المكتبة التذكارية لسترلنج بيال Yale's Sterling memorial library أن أكثر من ٣٦,٥٠٠ مجلد ثبت أن ٣٧٪ من كتبها قد أصبح ورقها هشاً يتكسر (أى ورقها يتكسر بعد طيها مرتين) وأن ٨٣٪ منها من ورق حمضى (أى أن نسبة P.H أقل من ٥,٤) ويقول هذا التقرير «أن كل مستودعات الكتب هى قنابل زمنية تحطم نفسها».

كما أن الأوضاع الاقتصادية مثل الكيمياء قد أصبحت تفضل المستقبل الالكترونى بدلا من الماضى المطبوع. فقد ارتفعت تكلفة الكتب كما أن مصاريف الفهرسة والمعالجة بالمكتبات قد تصاعدت بمستويات تضخمية. فالكتب الرخيصة والمكتبات العامة الحسنة التنظيم والدعاية قد أصبحت مثل أعمال النجارة الدقيقة والمبانى التفضيلية كانت كلها نتاج مجتمع منخفض الأجور متواضع الطموحات والتوقعات. ولاشك أنها بالضرورة ستختفى فى دولة الرفاهية الاجتماعية الديمقراطية بالارتفاع الدائم فيها لنسب

التضخم ولقوانين اتحادات العمال وتحديد الحد الأدنى للأجور والامتيازات الباهظة التكلفة. وقد بدأت الحكومة الاتحادية فرض ضرائب على مخازن الكتب التي لم يتم بيعها من الكتب المنشورة بحيث أصبح أمرا غير اقتصادي للناشرين التجاريين أن يحتفظوا بمخزون الكتب المطبوعة فيما بعد السنة الضرائبية. وهكذا بدأت تختفى دور النشر الكبيرة التي ارتبطت بالثقافة العليا للببليوجرافيا ومن أحدثها دار نشر سكرينر Scribner أو مثل دار نشر Knopf كنوف قد بدأت تتحد مع دور نشر أخرى في تجمعات لامبراطوريات أكثر ربحا من أجهزة الاتصالات أو غير ذلك من الشركات القابضة. أما مكتبات بيع الكتب الصغيرة فقد أصبح يحل محلها مراكز التسوق التي تحمل عددا أكبر جدا من المجلات مثل والدن بوكس Walden Books أو ب. دالتون B. Dalton. ورغم أن الكتب تتكاثر في إطار هذه المؤسسات الثقافية إلا أن التكلفة ترتفع ويهبط مستوى الكتب وتضيق مجالاتها كما تستبعد أنواع الكتب ذات المستوى المنخفض في البيع. والواقع أن العمر الافتراضي لجميع الكتب يختصر إلى حد كبير أما الكتب التي لاتباع فإنها تذهب بسرعة إلى مواطن الإهمال الكئيبة في مخازن المرتجع أو إلى آلات التقطيع لتوفير تكلفة المخازن أو الضرائب على قوائم الجرد.

فإذا أردنا أن نتبين ماذا يعنى كل هذا بالنسبة للكتاب كما كان يكتب تقليديا أو ينشر أو يسوق ويقرأ فإننا نجد هذا مفصحا عنه بالتفصيل في وصف جيمس كابلان James Kaplan لامبراطورية الاتصالات التي نتجت عن مزج شركة تايم Time inc. مع مؤسسة وارنر للاتصالات Warner Communication وهو الدمج الذي حدد له عام ١٩٩٠، هو يقول: إن هذا الدمج النقابي غير المسبوق يجعل نظريا من الممكن لكتاب أن ينشر في غلاف مقوى عند دارليتل وبراون (وهى فرع من مؤسسة تيم) وأن يبرز على أنه الكتاب المختار لنادى كتاب الشهر (الملوك أيضا لمؤسسة تايم) ثم أن يعرض ويعرف به في مجلة تايم وأن يصدر في غلاف ورقى من دار كتب وارنر وأن يحول إلى فيلم سينمائي من اخوان وارنر وأن يحول إلى مسلسل تليفزيونى فى تليفزيون وارنر». وقد يبدو هذا كله وكأنه مجرد تطوير وتحسين فى فاعلية النشر «وهو الحلم الأمريكى... أى قيام شركة من القدرة بحيث تصبح القوة المسيطرة فى سوق الاتصالات العالمى»؟ وتظل النتائج هذه منتجات مصنوعة بدقة ومهارة للبيع فى سوق محدد. «فلقد تغير مفهوم الكتاب كشئ يتوقف أمامه الناظر طويلا ويتلمسه ويرى فيه شيئا يتسرب إلى الروح. فالكتاب المطبوع والمجلد يمثل الآن مجرد مرحلة فى عملية ينتج عنها أكثر الكميات بعدا عن الأدب: أى المنتج». [وقد تم الاندماج المشار إليه]

وقد تكون الكتب القديمة تتفكك الآن وتنحل على رفوف المكتبات إلا أنه لابد أن يكون واضحاً أن هذا لايعنى على أى حال أن القراءة أو المادة المطبوعة تختفى. فإذا كان هناك نقص وقله من ناحية هناك أيضاً من ناحية أخرى تخوف من زيادة واغراق للأسواق. «ففى عام ١٩٥٠ عندما بدأ تأثير التليفزيون يصبح محسوساً نشر فى الولايات المتحدة ١١,٠٢٢ كتاباً. وفى ١٩٧٠ عندما بلغ تأثير الكمبيوتر درجة عالية فإن عدد الكتب قد ارتفع إلى ٣٦,٠٧١ وفى عام ١٩٧٩ وبعد ما يقارب ثلاثين سنة من التليفزيون وعشر سنوات من الاستخدام الواسع للكمبيوتر نشر فى الولايات المتحدة ٤٥,١٨٢ كتاباً. وكانت إيرادات الكتب فى الولايات المتحدة عام ١٩٥٠ أقل من ٥٠٠ مليون دولار وبلغت ٢,٩ بليون دولار عام ١٩٧٠ وأكثر من ٧ بليون عام ١٩٨٠ (لاسى Lacey) وفى الصور الجديدة من النسخ المطبوعة مما هو مكتوب على الكمبيوتر والنشر باستخدام امكانيات دسك الكمبيوتر وما يمكن أن يضاف إليه إلى جانب الميكروفيلم والميكروفيش واسطوانات الليزر التى تخزن ملايين من الكلمات وقواعد المعلومات على الكمبيوتر التى تحتوى كميات هائلة من المعلومات فى صورة مقروءة وكل هذا إلى جانب المجالات والجرائد والكتب التقليدية نفسها يجعل من فيضان المطبوع أمراً مستمراً ونامياً.

وقد لاتكون نهاية عصر جوتنبرج بمثل هذا الاختفاء للكتب الذى تنبأ به هكسلى للمستقبل فى رواية «عالم شجاع جديد» حيث لاتكون هناك إلا نسخة واحدة من أعمال شكسبير، ولكن على صورة فيض ببليوجرافى مثل الذى توقعه ديدرو Didrot فى بداية الأيام الأولى لازدهار المطبوع. وفى مجموعته التى تعتبر كتاب الكتب ونعنى بها الانسكلوبيديا Encyclopedie وفى مقالة عن هذا الموضوع يعبر ديدرو وبوضوح عن قلقه بأن آلة الطباعة سوف تخرج مع الوقت عدداً كبيراً من الكتب تتناول موضوعات كثيرة إلى درجة تصبح فيها المعرفة أولاً صعبة ثم مستحيلة:

«وطالما تتعاقب القرون فإن عدد الكتب سوف ينمو باستمرار وقد يستطيع المرء أن يتنبأ أن زمناً سيأتى يصبح فيه من الصعب تعلم أى شئ من الكتب كما كانت الدراسة المباشرة للكون صعبة... فالمطبوعة التى لن تهدأ سوف تملأ مباني ضخمة بالكتب بحيث لايسطيع القراء قراءة الشئ الكثير بل سيكرسون انفسهم بدلاً من ذلك لتقصي ما يمكن أن يكون جديداً أو ما قد يعتقدون أنه جديد (فنحن حتى الآن نجهل جانباً مما هو متضمن فى عديد من المجلدات المنشورة بكل أنواع اللغات، وهكذا فسوف يعرفون الأقل عن نفس هذه الكتب بعد أن يزيد عددها مئات المرات بل آلاف المرات وأحياناً أكثر... وسوف يحدث لذلك أن عالم المعرفة -عالمنا- قد يغرق فى الكتب».

ويبدو أن هذا اليوم قد حان أو على الأقل في عالم الدراسات والعلم. وقد وصفت ذلك جينفر كنجسون Jennifer Kingson في مقال جديد بعنوان: حيث المعلومات هي كل شيء، أرجوكم طالبوا بالتقليل منها». وهي تصف في المقال موقفا نتج فيه أن تعدد المطبوعات المتوسطة القيمة قد جعل تصنيفها ونخلها لمعرفة ما هو محتوى فيها من معلومات جديدة أمرا مستحيلا. وتكاثر الكتب والمجلات يبدو أنه قد ضيق من إمكانية الوصول إلى المعلومات بدلا من إيساعها. وقد بدأت بعض الجامعات (ومنها مثلا مدرسة الطب بهارفارد) بالنظر في وسائل لتشجيع هيئة التدريس على أن ينشروا أقل بدلا من أكثر». وقد اجتمعت مع مشكلة المعلومات مشكلة التخزين» فمكتبة الكونجرس التي تحوى أكثر من ٨٨ مليون مادة... تتلقى ٢١,٠٠٠ كتاب ومجلة جديدة في اليوم وتحفظ منها ٧,٠٠٠» أما المكتبة البريطانية الحديثة في سانت بانكراس Saint Pan-cras والتي كان مفترضا أن تفتح عام ١٩٩٣ وتحتوى على ثمانية أميال من الرفوف ولكنها ما زالت مواجهة بضرورة تصفية مجموعاتا وتخزين بعض الموارد في مكان آخر وأن تتخلى عن المثال الأعلى الذى ظل عالقا بالأذهان زمنا طويلا لتكوين مجموعة تحوى جميع الكتب المطبوعة. وعلى الرغم من هذه التعديلات فإن المقدر إنه لم يعد في المبنى الجديد إلا ما يتسع لعشرة أعوام فقط. ولكن المشكلة أصبحت عامة وليس هناك أمل للمكتبات إلا في تخزين المادة المطبوعة على اسطوانات للقراءة البصرية وعلى الميكروفيلم لتجنب أن تضيق مساحات رفوفها في السنوات القليلة القادمة. والحل سيكون في الأمد الطويل في إقامة مجموعات ضخمة من الكتب في قواعد المعلومات المركزية التي سوف كما رأينا في الفصل السابق- تغير في طبيعة المعلومات المخزنة فيها. ولكن هذا هو طغيان العادة الذى يجعل المكتبيين يواصلون بناء المكتبات والتوسع فيها على الرغم من أنها تصبح قديمة يتجاوزها الزمن حتى قبل أن ترصد لها الميزانيات

وتلك هي الطريقة الغربية التي تموت بها الأشياء في مجتمع الوفرة والزيادة في الانتاج. فنهاية عالم الكتاب ومعه عصر الأدب لا يتمثل فقط في صعوبات استخدام واختزان المادة المطبوعة وفي كميات المادة المطبوعة التي تتراكم ولكنه يتمثل أكثر في شحوب وضعف ذلك الوضع المتميز للكتاب والذي كان يعبر عنه بالقول إن ما هو مطبوع هو صادق وهي تلك المكانة التي شغلها قرابة من خمسة قرون. وبينما يقرأ الناس ويكتبون بدرجة أقل وبينما تزداد مشاهدتهم للتليفزيون واستخدامهم للتليفون

والحاسوب والوسائل الأخرى البصرية والسمعية كوسائل اتصال، فإن القراءة لم تعد تدريجياً الوسيلة الأولى لمعرفة أى شئ فى مجتمعنا. ومع ازدياد عدد مجلات العلوم الباهظة» فإن العلماء يقل اعتمادهم شيئاً فشيئاً عليها. وأصبح من الشكّل المألوف أن آخر الأفكار فى العلم يتم تبادلها قبل النشر الرسمى لها وذلك فى المؤتمرات أو من خلال النسخ الأولى للأوراق والبحوث التى توزع عن طريق الفاكس وشبكات الكمبيوتر. (Kingson كنجسون). وكان أكثر من نصف طلبةى يخبرونى فى منتصف ١٩٨٠ أن ما يشاهدونه على شاشة الكمبيوتر يحمل لهم درجة من الصدق أكثر مما تحمله الصفحة المطبوعة. ويتعميم نتائج دراسة حديثة لمجموعة الطلبة الأمريكىين الذين تخرجوا من المدرسة الثانوية high school عام ١٩٧٢ فإن الباحث كليفورد ادلمان Clifford Adelman من وزارة المعارف الأمريكية -U.S. Department of education يعلق فى مناقشة القضية التى اشتهرت تحت عنوان «إغلاق العقل الأمريكى» والتى تتساءل هل تطلب قراءة هنرى جيمس أو جيمس بالدوين Henri James or James Baldwin هى أمر عقيم غير مجدى. فإن الواقع أن فرقة الطلبة لعام ١٩٧٢ ومن جاءوا بعدها باستمرار يبذلون من وقتهم الاكاديمى لدراسة كيف يستخدمون الوسائل السمعية والبصرية أو لتنظيم نشاطاتهم الترفيهية أكثر مما يبذلون من الوقت فى قراءة هنرى جيمس أو جيمس بالدوين. فهناك خمسة من طلبة هذا الفوج الذين دخلوا المدرسة الثانوية عام ١٩٦٠ قد حصلوا على درجة جامعية على حين أن «عددا كبيرا منهم قد احتاج إلى دروس علاجية فى القراءة والكتابة وأن نسبة أكبر منهم قد تابعوا برامج فى مهارات الاتصال بما فى ذلك برامج مثل «هللو! ثم ماذا؟ والإصرار على الحقوق الذاتية assertiveness و«لكى نتعرف عليك» ويختتم ألتمان تعليقه قائلاً: «إن السيطرة على المعرفة سواء لفظية أو رقمية والتى كانت النتيجة المباشرة للقراءة ومعالجة الرموز لم تعد كما كانت مثيرة للاهتمام أو متاحة حتى للجزء المتعلم فى الجيل الذى يبلغ الآن الأربعين». «فالاتصالات الشفوية والمهارات النفسية الحركية» هى ما يدرسونه الآن وما يشغلهم الآن.

وقاعات القراءة ومخازن مكتبات البحث الكبيرة لم تعد الإطار اللازم للمعرفة، وهذا القارئ المنفرد الذى يجلس وحيداً يقرأ فى صمت لنفسه أو لنفسها لم يعد هو صورة الانسان الذى يحصل المعرفة، وشحوب وضعف ثقافة الكتاب أصبحت تتمثل بشكل دراماتيكى فيما أصبح يعرف «بأزمة القراءة والكتابة» Literacy Crisis. وقد صيغ هذا الاصطلاح فى عام ١٩٦٠ للإشارة إلى التدهور فى المهارات المترابطة

للقراءة والكتابة وما زال هناك اختلاف واضح حول مدى جدية المشكلة. ولئن كانت الوقائع يصعب الحصول عليها والأرقام تختلف اختلافا كبيرا فذلك كما هو متوقع في مشكلة تتعلق بامر غاية في الشخصية وله علاقة مباشرة بالوضع الاجتماعي للأفراد مثل القدرة على القراءة. وقد أجرى مكتب الإحصاء الأمريكي عام ١٩٨٢ مسحا يقوم على اختبار في القراءة والكتابة أجرى على ٣,٤٠٠ راشد ووصف بأنه سهل جدا وتبين منه أن ١٣٪ من الراشدين الأمريكيين يعتبروا أميين. وقد نشرت جريدة نيويورك تيمز (٧ سبتمبر ١٩٨٨) أن أكثر التقديرات قبولا أن هناك من ٢٣ مليون إلى ٢٧ مليون أمريكي راشد أى حوالي ١٠٪ من عدد السكان لا يستطيعون القراءة والكتابة بالقدر الذي يسمح لهم بمواجهة الاحتياجات الأساسية للحياة اليومية. ولكن نفس المقالة تضيف أن الولايات المتحدة بها رسميا ٩٩٪ من المتعلمين للقراءة والكتابة، كما أن الأرقام التي نشرها مكتب الأبحاث التربوية (Office of Educational Research) في عام ١٩٨٧ ترسم صورة مشرقة للمهارات الأولية والأساسية للقراءة وذلك على وجه الخصوص نتيجة لتحسن هذه المهارات لدى الطلبة من السود ومن الأصول الاسبانية. ولكن في الأقسام التي يصفها مكتب الأبحاث التربوية O E R بأنها «ماهرة» (ويعرفها بأنها القدرة على أن تجد وتفهم وتلخص وتشرح مادة أدبية معقدة نسبيا أو مادة للمعلومات) والأقسام التي يصفها بأنها متقدمة (advanced) (وهي القدرة على فهم الروابط بين الأفكار حتى وإن لم تكن هذه الروابط مقرره بوضوح وأن تقوم بالتعميم الملائم هنا حتى وإن كان النص لا يحمل مقومات واضحة أو تفسيرات) فإننا نجد أن الاحصائيات والاتجاهات بخصوص هذين القسمين غير مشجعة. فالنسبة للشباب في عمر ١٧ عام من كل المجموعات البيضاء والسود والاسبان فإن القراءة في مستوى ماهر قد انخفضت من ٣٧٪ من المجموع الكلي في ١٩٧٠، ١٩٧١ إلى ٣٦٪ في عام ١٩٧٤-١٩٧٥ وإلى ٣٥٪ في ١٩٧٩-١٩٨٠ ثم ارتفعت على نحو غير مفسر ويثير التساؤل إلى ٣٩٪ عام ١٩٨٣-١٩٨٤ وفي هذه المجموعة نلاحظ أن مجموعة البيض قد هبطت قدرتهم على القراءة والكتابة أكثر من هبوطها بالنسبة للسود أو للاسبان. أما في القسم الذي وصف بأنه متقدم، وهو في الحقيقة ليس متقدما خاصا بالمعايير التقليدية للشباب من سن ١٧ الذين امضوا من عشر إلى أحد عشر سنة في المدارس فإن الانخفاض كان انخفاضا كبيرا إذا بلغ ٥٪ في ١٩٧٠-١٩٧١ ثم ٣,٥٪ في ١٩٧٤-١٩٧٥ و٣٪ في ١٩٧٩-١٩٨٠ ثم ظهر فيه مرة أخرى هذا الصعود الغريب إلى ٥٪ عام ١٩٨٣-١٩٨٤.

وقد تختلف المسوح المختلفة حول الأرقام الدقيقة لمن يستطيعون القراءة ومع ذلك فهناك اتفاق عام على أن كمية القراءة وخاصة للكتب في تناقص مستمر. فيبدو أن ٦٠٪ من الأمريكيين الراشدين لا يقرأون أى كتاب ومعظم الباقين يقرأون كتاباً واحداً في العام في المتوسط. وعلى الرغم من أن النظرة الشائعة المقبولة أن البريطانيين مجتمع أكثر قراءة إلا أن الأرقام هناك مع ذلك لاتقل غرابة وادهاشا. ففي المؤتمر السنوى لمجلس تسويق الكتاب عام ١٩٨٨ فإن مكتب أبحاث السوق البريطانى للكتاب فى مسح أصدره بعنوان «الكتب والمستهلك» يفيد أن ثلاثة أرباع جمهور البريطانيين لايشتررون أى كتاب وفى عام ١٩٨٥ زعم ٤٦٪ أنهم يقرأون على الأقل لمدة ساعة فى الاسبوع.

وتختلف الأرقام اختلافاً كبيراً فى العينات المختلفة لمهارات القراءة والكتابة، بل أن هناك من يعارض القول بأن هذه المهارات قد انخفضت وأن الأمر قد يكون أن هذه المهارات على عكس ما يقول به الايمان بالأرقام فإنها لايمكن أن تعرف بدقة أو أن تحصر على نحو صحيح. وقد ازدادت القضية غموضاً عندما أصبحت موضع تنازع سياسى بين اليسار المتحرر واليمين المحافظ. فاولئك الذين يدافعون عن مناهج الدراسة والنظم التقليدية فى المدارس كانوا دائماً حريصين على أن ينكروا حدوث أى نقص جدى فى مهارات القراءة قد تلا تخفيف النظام والسيطرة. أما أولئك على اليمين فهم على العكس كانوا حريصين على أن يبينوا أن التسبب والتحرر فى هذه المجالات وفى غيرها من مجالات مجتمعنا قد كان له نتائج ضاره وسيئة. ومع ذلك، وأياً كانت الوقائع إذا كان هناك ما يعتبر كذلك- فإن الملاحظ بشكل واسع أن الأمية تنتشر وانها مسألة فى غاية الخطورة. وفى ١٩٨٩ أعدت مؤسسة كارنيجى مسحا وجدت منه أن ٦٤٪ من اساتذة الكليات والجامعات يرون «أن عدداً كبيراً من الطلبة غير المؤهلين للحياة الأكاديمية مسجلين الان فى الكليات والجامعات».

وفى عالم المجتمع كما هو فى عالم الطبيعة فإن ما يلاحظ على أنه الواقع هو فى نفس الأهمية على الأقل مما هو بالفعل واقع وموضوعى. وهكذا فإن الأمية أصبحت موضوعاً بارز الأهمية فى البرامج الاجتماعية فى السنوات الأخيرة. وأصبح من المقبول عموماً أن الموضوع من الخطورة حتى أن جوناثان كوزول Jonalhan Kozol الذى جعل من نفسه متحدثاً وطنياً حول قضية مكافحة الأمية أصبح يصرح ببساطة «أن الأمة فى خطر». هكذا أعدت تقارير عديدة من مؤسسات بارزة القيمة وأقيمت معاهد بحث معفاة من الضرائب وشنت حملات ترأسها شخصيات عامة بارزة مثل هارولد

ماك جرو Harold Mc Graw ورصدت ميزانيات وبدأت برامج عديدة في المدارس وفي غيرها.

ويما أن الأدب مؤسسة تعتمد على المطبوع، فقد كان من الطبيعي أن يتأثر بأى تغيير فى وضع المطبوع وفى مهارات القراءة والكتابة اللازمة لاستخدامه. وعلى المدى البعيد فإن التحول من ثقافة الكتاب إلى الثقافة الالكترونية والذي هو فى صلب التحول والانتقال إلى ما بعد الثورة الصناعية وتعتبر أزمة القراءة والكتابة هى إحدى أعراضه الأساسية فإنها بهذا المعنى تعبر عن نهاية الأدب القديم. ولكن على المدى القصير فإن النتائج على الرغم من خطورتها لاتعتبر قد بلغت حدود الكارثة. وكنتيجة مباشرة فإن أزمة القراءة والكتابة سواء كانت متخيلة أو واقعية قد نتج عنها هذا التحول الذى ناقشناه فى الفصل الثالث والذي حدث فى أقسام اللغة الانجليزية فى معظم الجامعات الأمريكية فتحوّلت من تدريس الأدب إلى تدريس مهارات القراءة والكتابة. وبشكل غير مباشر، كما أنه أقل وضوحاً، فإن أزمة القراءة والكتابة وعلى الرغم من المحاولات الجاهدة لإغفالها قد كانت الاطار الاجتماعى للنقد المتقدم فى السنوات الاخيرة الذى شغل نفسه على مستوى فلسفى بنفس القضايا حول معرفه القراءة والكتابة وحول القراء والقراءة والتفسير والتي اقلقت المجتمع بشكل عام.

وقد حدثنا هارولد بلوم Harold Bloom عن «كتاب- قراء» قد تستروا بالخطأ أو الأهمال على قراءة ابداعية خاطئة للنصوص القديمة حتى يتجنبوا أن يتأثروا بها وأن يشبهوا بذلك اسلافهم. فالقراءة السيئة، على تناقضها الظاهري، هى قراءة جيدة فى المنظور الأدبى لبوم. وقد عبر البنيويون عن تمييزهم بين النصوص الكتابية Writerly والنصوص القرائية readerly وذلك بمعنى الكتب التى يحدد فيها القراء المعانى بحكم اهتماماتهم الخاصة بدلا من إخضاع انفسهم على نحو ما كان يفعل المتأدبون سابقا لنص له سلطة وحجيه authoritarian يسيطر على حدود المعنى. وقد قامت عدة نماذج فنومنولوجية من النقد الأدبى مثل «القارئ» والاستجابة» و«جماليات التلقى» reader response, reception aesthetic وهى تصف النصوص بأنها غير كاملة ومليئة بالفجوات مما يجعل القراءة نشاطا إشكاليا وليست مهارة دقيقة وبذلك فهى أنواع من النقد تتطلب تعددا فى التفسير لايعلو أحد التفسيرات منها ولايتميز عن أى تفسير آخر.

والتفسير اذن كنشاط ذاتى أصبح يحل محل القراءة والفهم. وهذه النظرة الديمقراطية المتطرفة التى تكون فيها قراءة أى شخص لنص صادقة مثل أى قراءة

أخرى، قد أعطتها شرعيتها نظرية hermeneutics وهي نظرية عامة في التفسير تفترض أن المعنى لا يكون أبداً في النص بل هو دائماً في نظرية التفسير التي تطبق عليه. والنظرية التفكيكية وهي أكثر النظريات الأدبية الحديثة جذرية تفترض أن كل لغة بطبيعتها غير محددة أساساً، مما ينتج عنه عدم اليقين في أي نص ومما يجعل القراءة دائماً نسبية وإشكالية. وفي النهاية الأخيرة لمثل هذا النوع من النقد لا يبقى هناك شيء يقرأ بل آثار تتعقب وخطوط مرسومة، وتراجع لامتناهى لوقائع مؤجلة، وكل منها يعطى وهما عارضا بأنه يضيف جوهرية على الآخر ولكنها تفرغ نفسها أخيراً في الفراغ. ونستطيع أن نلخص هذا النقد المتمركز في القارئ بأن نقول إن مفهوم الكتاب-المنظم المحكوم ذو الغاية والإحالة والذي له معنى ذاتي مستقل- والذي يقرأه قراء يعرفون في القراءة والكتابة، قد حل محله نص متشظى متناقض غير كامل ونسبي وتعسفي وغير محدد يفسره أفراد يجدون صعوبة كبيرة في إعادة تجميع الرموز المتكسرة على الصفحة المطبوعة.

وعلى هذا المستوى العالي من النقاش الفلسفي فليس هناك بالطبع أي تفكير أو اهتمام بالامية بالمعنى المدرسي. فالاصطلاح الذي يستخدمه بلوم وهو misprision بمعنى الإهمال والتستر وسوء الفهم هو اصطلاح يتعلق بنظرية المعرفة وليس قضية تعليمية. فهذا النقد لا يريد ولا يعترف بأية علاقة بين نشاطاته العقلية المعقدة وبين مشاكل الكبار العجزة الذين لا يستطيعون أنه يملأوا قسائم ضمانهم الاجتماعي أو مشاكل الأطفال المدللين الذين يجلسون القرفصاء بالساعات أمام التليفزيون بدلاً من قراءة الكتب. ولكن إذا نظرنا إلى نهايات القرن العشرين فسنرى أن المؤرخين الاجتماعيين لن يستطيعوا تجنب ملاحظة وارتباط ظهور وسائل الاتصال الإلكترونية التي جعلت القراءة أقل جذبا وضرورة وفي نفس الوقت تدهور القدرة على القراءة والكتابة واختفاء أدب يتخذ من الكتاب الرسالة. فإذا وصلنا في التحليل إلى هذا فلا بد أن نربط ذلك أيضاً بتطور نوع جذري من النقد الأدبي الذي يحيل النشاطات الأدبية المركزية من قراءة وكتابة إلى نشاطات إشكالية بعد أن كان من المفترض قبلاً أنها خالية من أية عوائق أو موانع.

وفي إطار هذه النظرة الواسعة للتغير التاريخي فإن ما قد تستطيع أن نسميه في شيء من الفكاهة «شعرية الأمية poetics of illiteracy» قد قامت على نحو غريب وفريد بالوظيفة المؤسسية المعروفة للنقد الأدبي، ولو أننا حصرنا النظر في العالم الأدبي فقط فإن النظرية التفكيكية ونشطاء النقد الاجتماعي الذي تتبعها وجاء على أثرها مثل

الحركة النسائية والماركسية فإننا نراهم بمثابة ملائكة دمار يطلبون موت الأدب بالتدليل على أنه غير موجود من ناحية وأن شعراءه المزعومين لا يكتبونه وأن لغته لامعنى لها، وأنه لم يكن فى الماضى إلا أداة ذكورية للسيطرة على الانتى أو الاستغلال الرأسمالى للجماهير. أما إذا أوسعنا النظرة لتشمل الثورة الالكترونية كلها والتي لايعتبر الأدب إلا جزءا صغيرا منها فإن هذا النقد المتمركز على القارئ يبدو على أنه صورة ثانوية من إضفاء الشرعية عاملا بذلك بنفس الطريقة المعتادة لهذا النشاط المؤسسى وذلك بأنه يواجه ويفسر أو يعالج على نحو ما المخاطر التي يواجهها الأدب. فأمام التهديد المتزايد للامية فإن النقد الجديد يقبل الوقائع ويفسرها بطريقة معقدة جدا مما يجعلها ملائمة للأدب بدلا من أن يكون معرضا لأن تطفى عليه. فهذا النقد المتقدم يقول فى الواقع: «إن الكتب يصعب قراءتها كما أنها كثيرا ما تكون مملة والناس كثيرا ما تجد صعوبة فى قراءتها. ولكن هذه الصعوبة تقوم فى طبيعة اللغة ذاتها وفى الكتابة. وعلى هذا فليس هناك من يلام على هذه الصعوبات التي يعانيتها القراء فى قراءة النصوص لأن هذا هو الوضع الطبيعى. ولما كانت «اشكاليات القراءة» مخفية سابقا فإن الأدب سوف يقوم علانية بالاقرار بها بل سيجعل الموقف أكثر حدة واتساعا». وهكذا وبعد أن مهد الأرض وقبل ضمينا أن قراءة الأدب من الآن أو قراءة أى شئ آخر سوف تكون عملا أقل صرامة وجدية ولن ينتج عنها إلا درجات من الفهم فضفاضة مهلهلة. فإن هذا النقد المتقدم سيتقدم بعد ذلك ليجعل صعوبة القراءة فضيلة بدلا من أن تكون عيبا ليقتراح أن الفهم الفضفاض النسبى لما هو مقصود قراءته هو فى الحقيقة أمر ذو فائدة ومنفعة لأنه يسمح بفرص للحرية والفردية وللإبداع لكل فرد وهى جميعها صفات مطلوبة مقدره فى المجتمع الديمقراطى الحديث.

وعلى هذا النحو إذن، وبافتراض النص المفتوح والنشاط الحر للتفسير والفهم النسبى للطرق التي يصنع بها المعنى فى العالم، فإن هذا النقد المتقدم قد جعل الأدب يتكيف باضمحلال وشحوب عصر جوتنبرج وذلك بإدراج صعوبات القراءة فى بنية نفسه. ولكنه ذهب إلى أبعد من هذا بأن زعم للأدب موضعا متميزا فى هذه الظروف على أنه نوع من الخطاب الذى لاينتهى وعيه الذاتى باشكاليات القراءة والتفسير وصناعة المعنى جاعلا من هذه الأسئلة نفسها موضوعه الرئيسى.

فهل ستنقذ التفكيكية الأدب؟ هذا ما زال أمرا مشكوك فيه ويبدو أنه غير محتمل. فالأدب بقى وسيبقى فى النصوص المطبوعة رغم تعقيدها وكثرة كلماتها على حين أن الالكترونيات قد أصبحت فى العالم الاجتماعى الواسع هى الوسيلة الأولى للاتصال

فالتلفزيون لم يستبدل الكتاب المطبوع فقط بما يراه الناس أكثر جذبا ووسيلة انجح لنقل المعلومات ولكنه بشكل متزايد يستمر فى تعريف ما هى المعلومات وما هو الفهم. ومن بين التكنولوجيات الالكترونية وتكنولوجيات الاتصال فإن التلفزيون كان بوضوح أكثرها تشويشا وازعاجا بعمق للمجتمع القائم وأكثرها تأثيرا فى الوعي. وليس من الخطأ لذلك أن نكرر تلك الصياغة لمحاولة تفسير أى تغيير فى المجتمع الحالى بالتلفزيون «أه كما يقال على نمط فتش عن المرأة»، يجب أن نفتش عن التلفزيون "cherchez le télé". وقد يمكن معالجة الكمبيوتر على أنه صورة متقدمة من الكتاب والقراءة ولكن يظل التلفزيون قوة ثورية مكشوفة مستخدما الصورة بدلا من اللفظ ومؤثرا بقوة فى كل مواضع العالم ومغيرا كل ما يلمسه سواء فى السياسة أو الأخبار أو الدين أو الرياضة أو أساليب الحياة والاستهلاك. وإذا كان لدينا الآن ما يمكن أن يسمى ثقافة جماهيرية أو عامة فإنها تتحقق الآن من التلفزيون. وقد اتضحت قوته بشكل طيب بالمقارنة مع الكتاب المجلد codex book فى حادث أخير يتضمن سلسلة المحاورات التلفزيونية عام ١٩٨٨ بين رجل التلفزيون والمعلق بيل مويرز Bill Moyers وبين الباحث فى الأساطير جوزيف كامبل Joseph Campbell الذى رحل عن عالمنا الآن. أما موضوع هذه المحادثات فهو النظرات الصوفية السرية والأساطير الأولية وهى موضوع مفضل من موضوعات مجتمع المطبوع الرومانتيكية والتي عبر عنها كامبل فى كتبه مثل كتابه «البطل ذو الألف وجه The Hero With thousand faces». وقد طبعت هذا الكتاب مطبعة جامعة برنستون ونتيجة لموضوعه المثير عن الروحانيات وتأثره بفلسفة العالم النفسى يونج ثم نتيجة لطباعته فى السلسلة الانيقة المترفة سلسلة بولتجن Bollingen فإن الكتاب قد باع عددا كثيرا من النسخ بالنسبة لكتب مطابع الجامعات. فقد كان عدد النسخ المباعة طوال عمر الكتاب من كتب الجامعات قد هبطت فى عام ١٩٨٨ إلى مجرد ألف نسخة ولكن كتاب كامبل كان أكثر مبيعا من ذلك. ولكن بعد محاورات مويرز Moyers فإن كتاب البطل ذو الألف وجه قد باع تقريبا ٣٥,٠٠٠ نسخة فى الشهر لمدة الشهور القليلة بعد ذلك وسرعان ما كانت مطبعة برنستون تعلن بافتخار أن الكتاب باع أكثر من ٢٠٠,٠٠٠ نسخة فى عام واحد ولاشك أن الدرس من ذلك واضح وبيّن. فإذا أردت أن تجعل الناس يقرأون أو على الأقل يشترون كتابا هذه الأيام. فقم بالاعلان عنه فى التلفزيون.

وليست مشكلة الأدب فى كل هذا مجرد أن الاهتمام الكبير بالكتب يتناقص مع زيادة مشاهدة التلفزيون بل ولا حتى أن القراءة بكل أنواعها تصبح بالتدريج مهارة

مفقودة فى زمن تتوفر فيه المعلومات على نحو متزايد على الشاشة الالكترونية. ولكن المشكلة على مستوى أعمق أن النظرة العالمية للتلفزيون هى نظرة مغايرة مخالفة للنظرة العالمية للأدب القائم على الكتاب المطبوع. فمع تزايد مشاهدة التلفزيون فإن عدد الافراد يتزايد الذين يستمدون من التلفزيون على نحو غير واعى حسهم بالواقع وموقعهم الوجودى فيه. ومع تزايد هذه الظاهرة فإن العالم الذى كان مقرونا بالأدب سيصبح أكثر فأكثر أقل مصداقية ومع الزمن سيصبح تماما مشكوكا فيه لا يصدق. ولكى نضرب على ذلك مثالا واضحا فلنأخذ بور المؤلف. فالأدب والكتاب يعتمدان ويبرزان المؤلف الذى يقوم بالتفكير وتنظيم الأفكار ثم كتابتها. وكان المؤلف على الدوام شخصية رئيسية فى الأدب بوصفه الشخص الذى يعرف شيئا ويكتبه ولكن التلفزيون مثل السينما قبله قد انزل المؤلفين إلى مستوى كتاب السيناريو ومستوى المحررين المشرفين على معالجة موضوع الفيلم ثم قام التلفزيون على نحو أكثر مما فعلت السينما بدفنهم فى وسط مجموعة أخرى من أسماء المسئولين عن الانتاج والذين لا يبرز بينهم إلا النجم الممثل وأقل منه المنتج والمخرج. وفى خمسين عاما من حياة التلفزيون لم يحقق التلفزيون شهرة مؤلف واحد.

ولم يكن المؤلف هو الشخص الوحيد الذى أعيد ترتيب موضعه مكانيا وأعيد تعريفه مع هذا التحول عن الكتاب إلى التلفزيون. بل لقد جرى للجمهور نفسه تغيرا جذريا أيضا وأن كان على نحو مختلف. فمارشال ماكluhan Marshall McLuhan يرى أن التلفزيون سوف يصرف الناس عن العزلة والباطنية للعالم الحديث ووسيلته الخاصة المميزة للحصول على المعلومات وهى القراءة إلى ما يسميه «القرية الكونية Global Village» حيث يشارك الجميع معا فى اهتماماتهم المبهجة ويشاركون معا فى العمل المشترك للجماعة سواء كان ذلك فى الرياضة أو فى اعلانات الصابون وأوبراته الصباحية أو فى السياسة. فالشاشة الصغيرة كثيرا ما تسعى لهذا الأثر ولتحقيق هذا الأثر والتفاعل باشتراك الجماهير فى الاستديو مع مذيعين ومؤدين جماهيريين حتى ان برامج الأخبار نفسها أصبح لها تأثير غريب يشابه على مستوى كونه اشاعات وأحاديث القرية الصغيرة: فنحن نسمع مثل هذه الأسئلة المتبادلة «هل سمعت عن الانفجارات الاخيرة فى بيروت؟» واليست الفيضانات فى بنجالاديش رهيبة مرعبة». وعلى الرغم من أن هناك مع التلفزيون أيهام بالمشاركة: «فأنت هناك الآن مع تحطيم سور برلين». ومع ذلك فإن مشاهدى التلفزيون لا يتفاعلون مع الآخرين كما قد يحدث فى موقف شفاهى فى القرية أو المدينة الصغيرة. فمواقفهم تعيد فى الواقع نفس عزلة

أعضاء الجماهير المنعزلة Lonely Crowds أى جماهير الغرب الذين يعيشون فى المدن ويمثلون المستهلكون السلبيون الذين يتحكم فيهم أولئك الذى يسيطرون على احساسهم بالعالم. وتقول الاحصائيات أن أكثر من ١٥٠ مليون مشاهد قد رأوا فى وقت أو آخر وفى امريكا وحدها وفى نفس الوقت حادث رياضى خاص مثل مباريات الباس بول العالمية أو مناسبة عامة مثل جنازة الرئيس كنيدي بل وحتى مشاهدة فيلم جماهيرى كأحد أفلام جيمس بوند عن الجاسوسية المثيرة. ولكن وسط هذه الجماهير الغفيرة يجلس الفرد وحيدا تقريبا وعادة فى الظلام ليشاهد الصور المعروضة للعالم يتخللها الاعلانات تخبو ثم تومض على الشاشة الصغيرة. أما القارئ كما عرفه الأدب فقد يكون أيضا أكثر انغلاقا فى عزلته ووحدته ولكنه مع ذلك كان أكثر نشاطا عقليا وليس سلبيًا بل كان يحاول أن يفك شفرة الكلمات المعقدة والتراكيب المتداخلة للواقع المطبوع كي يصل إلى حقيقة متعالية على الجانب الآخر من الصفحة المطبوعة.

وإذا كانت الكلمات هى مادة الأدب فإن الصور المرئية هى احجار البناء فى التليفزيون. وقد كان ذلك على سبيل المثال هو السبب فى أن المسرح الكلاسيكى الذى كان مسرح كلمات قد فقد تقريبا كل شئ وخاصة فى حالة مثل شكسبير فى اعداد مسرحياته للتليفزيون. حقا أن هناك لغة فى التليفزيون فى صورة خطاب واحيانا قليلة مادة مطبوعة ولكن الانخفاض المستمر لكفاءات المتحدثين فى التليفزيون تثبت لنا أن التليفزيون كوسيلة لايعطى الكلمات اهتماما كبيرا أو كافيا. فالصورة على شاشة التليفزيون تتحسن دائما أما المتحدثون فيبقون فى حالة أولية بدائية. والصورة المرئية لاتقدم نفس النوع من الحقيقة مثل الكلمات. وليس ما تقدمه هو بالضرورة أقل فى القدر ولكنه أساسا أمر مختلف. فالمعنى هو دائما على السطح يمارس ممارسة مباشرة. بدلا من أن يتم اكتشافه بالتحليل العميق للصورة. وكذلك فإن معنى الصورة المرئية هو دائما أقل تعقيدا وتركيبا وهو يفتقد دائما تعدد المعنى الذى تمتاز به الكلمات المفردة كما يفتقد تماما السخرية الملتبسة الموضوعه بين الكلمات. وهذه الفوارق بين المعرفة اللفظية والمعرفة عن طريق الصورة تمتد إلى ما وراء الكلمة المفردة والصورة المفردة إلى التراكيب الاوسع والبنية الأكثر تنظيما. فالتليفزيون هو اداة عصية وفن تلصيقى collage معرضا باستمرار للتداعى كما أنه لايجمع أبدا بعناية كافيه بل يستخدم بسرعة وسرعان ما يستبعد ويلقى به بعيدا ولكن روح النظام esprit de systeme والثبات الذى تتميز به الطباعة والذى حمل إلى المهنة التأكيد على الأدب ومثاليته الايقونية فليس له مكان فى التليفزيون الذى لاينتج كلاسيكيات بل مستهلكات

للترفيه يندر أن يكون لها بقاء بعد لحظاتها القصيرة على الشاشة. وعلى حين أن اللغة فى الكتاب المطبوع تميل إلى تعقيدات الفقرة والفصل والموضوعات المركبة والشكل فإن الصور التليفزيونية تتميز بطبيعتها أنها منقطعة عرضية وقصيرة عارضة. وعلى حين أن الكتاب قد قصد به أن يقرأ وأن تعاد قراءته لتتفتح فيه أعماق أكثر مع كل قراءة فإن المشهد التليفزيونى يشاهد مرة واحدة فى نظرة سريعة ثم يذهب إلى الأبد اللهم إلا من الاعداد أحيانا قليلة. فحقائق صور التليفزيون لاتحفر فى الحجر بل هى مؤقتة ومعاصرة وعارضة زائلة. وهكذا فإن الذين يعملون فى التليفزيون على وعى تام بأن الوسيلة التى يستخدمونها لاتحبذ اللجوء إلى المعانى المعقدة ولهذا فانهم يعدلون مادتهم وفقا لذلك. فالقصة والحبكة تكون عادة فى أقل الحدود أو غير موجودة. والصور المفردة وليس الاتصال هو الامر المهم وتأتى هذه الصور فى تلاحق سريع وتبقى لفترة قصيرة جدا - وذلك وفقا لقاعدة الخمس عشرة ثانية الشهيرة - حتى أنه يصعب تبين تطور أى قالب من العلة والأثر بل أنه ليس ضروريا ابتداء. ثم أن المقاطعات المتكررة من الاعلانات فى التليفزيون الأمريكى التجارى، ثم أن الحيز الضيق المعتاد فى ثلاثين دقيقة أو ستين دقيقة يمنع استخدام أى شئ خارج أكثر القوالب التقليدية للحكاية.

فالتعقيد فى بنية العمل والمعنى المركب، والسخرية والغموض والالتباس، وتعدد الدلالة وعدم التحديد وهى كلها من الصفات الثانوية للمطبوع قد استخلصتها واستعملتها ثقافة الكتاب القديمة. فهناك تلك القصائد الكثيفة النسج مثل «الأرض البور» أو «ثلاثة عشر طريقة للنظر إلى طائر أسود»، أو الروايات التى تحمل سرا غامضا فى داخلها مثل تجربة وقلب الظلمة "The Trial and Heart of Darkness" أو المسرحيات التى تتخذ من تعقد وتراكب الاوهام والواقع موضوعا لها مثل «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» أو مسرحية روز نكراتز وجولدن سترن قد ماتا Rosen- scrantz & Guildenstern are dead وكل هذه الأعمال وأمثالها وهى من الكلاسيكيات الباقية فى الأدب الحديث فإنها تجسد كما كان معتقدا حقائق إنسانية باقية وكتبها مؤلفون عباقر ذوى قدرة خيالية ولهذا فهى جميعا تحتمل مالا نهاية من التفسيرات الدقيقة من البحوث والنقاد.

وعندما ننظر الآن إلى الخلف فإننا نرى أن الأدب والمطبوع قد جسدا معا بوسائلهم المترابطة كل فروض اتجاه انسانى مبكر حول موضوعات مثل الحق والخيال واللغة والتاريخ. ولكن التليفزيون على أية حال ليس مجرد طريقة جديدة لعمل أشياء قديمة ولكنه طريق مختلف جذريا فى رؤية وتفسير العالم. إذ يعتمد على الصور

البصرية وليس الكلمات وعلى المعانى المبسطة المكشوفة وليس على تلك المعقدة الخفية كما أنه عارضى لاينشد البقاء ويقدم أحداث عارضه وليس بنيه فنية وينتمى أكثر إذن إلى المسرحة وليس إلى الحقيقة، والواقع أن قدرة الأدب على أن يبقى إلى جوار التليفزيون وهو أمر يفترضه الكثيرون يبدو أمرا مشكوكا فيه إذا رأينا كيف يتحول القراء إلى مشاهدين وكيف تتضاعل مهارات القراءة وكيف ينظرون إلى العالم من خلال شاشة التليفزيون وكيف يحس به ويبدو أكثر ارتباطا بالصورة وأكثر مباشرة، وأمام هذا فلا بد أن الايمان بأدب يقوم على الكلمة لابد أن يتضاعل.

الفصل السابع

المعركة من أجل الكلمة

القواميس، والتفكيكيون ومهندسو اللغة

انتهى القاموس الكبير لصمويل جونسون Samuel Johnson للغة الانجليزية فى عام ١٧٥٥ وكان ذلك بعد تسع سنوات من بدايته بشعور من التفاؤل بأنه سينتهى فى ثلاثة أعوام. ولكن بسبب عادات جونسون غير المنتظمة فى العمل والصعوبة التى لم تكن متوقعة للمهمة، فإن العمل قد طال وتعطلت المواعيد المضروبة له. وتنقل الكلمات فى مقدمة القاموس، بانفعال وعاطفة، شعور جونسون بما يشبه الذعر عندما واجه وجهها لوجه واقع اللغة وادرك صعوبة ما كان عليه أن يفعله:

«فلنلاحظ أن أى قاموس للغة حية لا يمكن أن يكون كاملاً. فبينما يسارع القاموس للنشر تتفتح بعض الكلمات ويسقط بعضها الآخر. ولا يمكن صرف حياة كاملة على السياق والاشتقاق، بل إن حياة كاملة قد لا تكفى لذلك. كما أن واضع القاموس الذى كان عزمه أن يدرج كل ما يمكن لأى لغة أن تعبر عنه، فإن عليه فى أحيان كثيرة أن يتحدث عما لا يفهمه. وسوف يكون أحياناً متعجلاً بالحرص على بلوغ النهاية وأحياناً أخرى يتهاك من التعب من مهمة يشبهها سكاليجر Scaliger بأعمال السندان والمناجم. وما قد يكون واضحاً ليس دائماً معروفاً وما هو معروف ليس دائماً حاضراً. وهناك هذه النوبات من الخطأ والاهمال التى تفاجئ الحذر واليقظة. فأعمال أو هوايات تافهة قد تغوى الإنتباه، وكسوف عارض قد يظلم الفهم. وقد يحدث كثيراً أن يمسح الكاتب ذاكرته عبثاً ووقت الحاجة عن هذا الذى كان بالأمس يعرفه معرفة حدسية مباشرة أو ما سوف يعود إليه دون استدعاء إلى فكره غداً».

فلا غرابة إذن أن المجلد الأول لم يكتمل حتى عام ١٧٥٣ أى بعد سبع سنوات من بداية العمل أما المجلد الثانى فلم ينتهى إلا عام ١٧٥٥ وفى هذا الوقت، كان بائع الكتب اندروميللار Andrew Millar الذى كان يشرف على تنسيق المشروع، فى مقدوره أن يقول، حسب رواية بوزويل Boswell عندما تسلم المسودات الأخيرة للنسخة: «الحمد لله أنتى خلصت منه». أما جونسون الذى خف عليه الضغط فكان فى مقدوره أن يرد على ذلك بقوله: «اننى سعيد... أنه يشكر الله على أى شئ».

ولكن العمل على أية حال قد انتهى فى النهاية. وكان يضم ٤٠,٠٠٠ مادة و ١١٦,٠٠٠ شاهد مقتبس وكان ذلك فى أكثر من ٢,٥٠٠ صفحة من عمودين، مع

مقدمة وتاريخ اللغة ووصف للنحو الانجليزي، وطبع القاموس طبعة فاخرة في ٢,٠٠٠ نسخة وكل نسخة في مجلدين من القطع الكبير folio ووضع للنسخة ثمننا قدره اربعة جنيهات وعشر شلنات. وعندما انتهى العمل استحال هذا «الكدح المتواضع humble drudge» إلى قاموس جونسون. وأصبح كتابه هو اللغة الانجليزية منظمة أبجديا كلمة وراء كلمة ومرقما بالصفحات، وكل مدخل مغلق ومحكوم بشكل مقنن- الهماء، والنطق والاشتقاق وسلسلة من التعريفات- وكل معنى مدعم بشواهد مقتبسة من أفضل الكتاب الانجليز.

ولقد أصبح القاموس على قدر من الصلابه والموضوعية حتى أننا ما زلنا نشعر أنه اللغة الانجليزية، ومع ذلك فإن جونسون يكشف في مقدمته الشهيرة أن القاموس في اجزائه كلها من معجم المفردات إلى النطق فالهماء فالاشتقاق وقبل كل شئ آخر المعاني، هو عمل من الاختيار التعسفي والترتيب لما كان يراه ثروة لإناس بلا أساس أو نظام ولما اسماء «الخليط غير المحدود للكلام الحى». وقد علمه الكدح اليومي في تجميع مداخل القاموس أن اللغة ليست نتاجا لمنطق ما بقدر ما هى فهرس للعالم. وهى تنتمى، كما تعلم بمشقة وصعوبة، للتاريخ وإلى قلب واهواء الوجود الانسانى وإلى عالم «تؤثر فيه الخيال في النطق والمعاني»، وحيث يكون الاسلوب اسلوب العمال والتجار» أما بالمصادفة أو متغيرا يتكون استجابة لبعض الظروف المؤقتة والمصالح المحلية». أما المجتمعات المتقدمة، كما اكتشف، فيتوفر لها من الترف ما يجعلها تبتدع مصطلحات تزدهر لفترة ما ثم تموت بسهولة. على حين أن العلم قد يضيف إلى اللغة ويوسعها بكلمات بعد أن يصرفها عن معانيها الأصلية». وكانت تلك إذن هى بدايات الاحداث اللغوية التى شكلت مشاكل لانهاية لها للقاموس:

«إن مجاز واستعارات الشعر سوف تقتحم باستمرار اللغة. وقد يصبح المعنى الاستعارى هو المعنى الشائع: أما النطق فقد يتغير نتيجة للخفة أو الطيش أو الجهل ثم أن القلم لابد أن يخضع أخيرا للسان. أما الكتاب الأميون فانهم فى وقت أو آخر، ونتيجة لتعشق الجماهير قد يبلغون قدرا كبيرا من الشهرة وعند ذلك ولأنهم يجهلون الدلالة الأصلية للكلمات فسوف يستخدمونها بتجرر عامى فيخلطون ما بينها من فوارق وقد ينسون قواعد اللياقة والسلوك. ولكن مع تزايد التأذب فإن بعض التعبيرات سوف تعتبر من الغلظة والسوقية بحيث لا يستخدمها رقيق الحاشية على حين يكون بعضها الآخر من الرسمية والاحتفالية فلا يستعملها المستهترون الهوائيون وهكذا تستعمل عبارات جديدة لابد لها لنفس الاسباب أن تستبعد مع الزمن».

ونلاحظ من هذا أن أثارا كثيرة من القول بالجوهريّة essentialism (القول بأسبقية الجوهر على الماهية) تبدو مغروسة في عبارات جونسون مثل الإشارة إلى «الدلالة الأصلية للكلمات». ولكن جونسون قد وجد خلال عمله في القاموس أن اللغة ليست توفيقية آدمية Adamic بالمعنى الذي استخدم فيه هاتز أرسلف Hans Aarslef هذا المصطلح ليصف نموذج النظريات التي تفترض جوهرية لغوية في اللغة أى أن هناك علاقة مطلقة بين الكلمات والأشياء أو بين الكلمات والأفكار. «جبل الرب الاله من الأرض كل حيوانات البرية وكل طيور السماء. فأحضرها إلى آدم ليرى ماذا يدعوها. وكل ما دعا به آدم ذات نفس حية فهو اسمها. فدعا آدم بأسماء جميع البهائم وطيور السماء وجميع حيوانات البرية». (سفر التكوين: ص ٢ اية ١٩-٢٠). ولكن جونسون اكتشف أن اللغة هي ظاهرة اجتماعية. فالكلمات ومعانيها، وكذلك النحو كلها لا تشير إلى واقع خارجي سابق عليها وليست ثابتة على نحو دائم في ذاتها وبذاتها ولكنها في تغير مستمر مما يصنع هذا «الخليط غير المحدود للكلام الحي» ليتلاءم مع احتياجات واهتمامات الذين يستخدمونها.

وسرعان ما تبين لجونسون أن أى محاولة لترتيب الكلمات في قاموس وهي تنزلق وتسعى كالحيات على هذا النحو، هي مجرد حماقة: «فإن تقيد المقاطع في الكلمات أو أن تضرب الرياح بالسوط هما أمران معا من أعمال الكبرياء التي تأبى أن تقيس رغباتها على قدر قوتها». ولكن الحاجة إذن كانت ضرورية للتوصل إلى مبدأ من «الاطراد والثبات» لتحرك إلى الأمام في مشروع القاموس وذلك لوضع المدخل بعد المدخل والمضى في ذلك يوما وراء يوم. وهكذا فإن جونسون وهو الكاتب المحترف في النظام الأدبي القائم على المطبوع، والذي يعمل لطابعين لانتاج كتاب مطبوع، يصنع نظاما للغة من الكلمات العشوائية، كان لابد له إذن أن يتوصل إلى هذا المبدأ أو أن يضع المبدأ الضروري للتنظيم وذلك بأن قرر أن الكتب المطبوعة تقدم الحجة والمرجعية للكلمات «الصحيحة» فالكلمة تكون صحيحة وواقعية بحيث تدرج في القاموس إذا كانت ظهرت فقط في عمل مطبوع. وهكذا استبعد كثيرا من الكلمات المألوفة لأنها كما قال: «لم يحدث لى أن قرأتها».

كما أن المطبوع هو الذى قدم أيضا المرجعية للمعاني. فمع ادراكه أن معظم الكلمات لها على الأقل عدة معاني وقدر لا نهائيا من تلوينات المعاني التي تتغير مع الزمن، فقد قام جونسون بتسجيل تعريفات متعددة للعديد من الكلمات وإن لم يكن ذلك حسب تواريخ ظهورها. فهذا التحسين والتطوير للتنظيم كان لابد أن ينتظر ظهور

معجم الانجليزية الجديد حسب المبادئ التاريخية New english Dictionary on Historical principles فى أواخر القرن التاسع عشر. وكان جونسون لا يقبل أى معنى محدد للكلمة على أنه صحيح إلا إذا كان له شاهد فى كتاب مطبوع. وعند ذلك يقتبس الشاهد ويطبّع تحت المدخل الملائم. ومع ذلك، فلم تكن كل الكتب ولاحتى كل الفقرات فى الأعمال المختارة مقبولة على أنها حجة لوجود الكلمات أو معانيها. فقد استبعد جونسون كتباً ومؤلفين رأى لهم غير أخلاقيين. وكما قال Robert de Maria روبرت دى ماريا حديثاً بعد قراءة النص الكامل للقاموس والتحليل الدقيق لبعض مداخله بالتفصيل، «إن جونسون قد أعطى القاموس رسالة خلقية هامة... وذلك بأن قدم الشواهد التى كانت إلى جانب تمثيلها لمعانى الكلمات تعطى دروساً أساسية فى الأخلاق». وهكذا فإن دى ماريا بعد أن درس اقتباسات الشواهد التى بلغت ١٦٠,٠٠٠ شاهد فإنه توصل إلى النتيجة التى يقول فيها أن الطريقة التى جمع بها المعجم كان المقصود بها فى نهاية الأمر كما قال جونسون نفسه «أن تثبت أن غاية المعرفة هى التقوى». ويمكننا أن نضيف إلى هذه النتيجة أن مدار هذه المنهجية هو أن الكلمة المطبوعة هى وحدها الكلمة الصريحة وأن معنى الكلمات إنما يقرره أفضل كتاب اللغة.

وكانت هناك أيضاً اعتبارات عملية حول قدر ما يمكن قراءته. وقد قصر الكتب التى يستمد منها كلماته على ما أسماه، مكرراً قول سبنسر Spencer فى حديثه عن شوسر Chaycer، «ينابيع الانجليزية التى لم تلوث» وهذه تتمثل فى نظرة فى الكتب المطبوعة بين ١٥٨٠م و ١٦٦٠م أى من أعمال سيدنى Sidney وحتى أعمال عصر إعادة الملكية. ولكن من المستحيل أن نراجع قوله هذا وإذا كان قد حدد نفسه فعلاً فى هذه الكتب، وإنى أشك أنه لم يفعل، فلاشك أن شواهد المعانى كانت مأخوذة من كتابات عصره أكثر من أى مصدر آخر. فإننا نجد مثلاً أن جون لوك John Locke قد تم الاقتباس منه أكثر من أى كاتب آخر.

والأمر كله ينبثق مع ذلك على أنه عمل، على صعوبة، من أعمال صناعة الكتاب بشكل مباشر، وذلك بتنفيذ برنامج الحل عملياً بارع يقدمه كاتب محترف لمواجهة مجموعة من المشاكل العملية. ولكن هناك من الأحداث الشهيرة التى حدثت فى وقت نشر الكتاب مما يشير إلى أن صناعة القاموس كانت أمراً يتطلب ضمناً المشاركة فى صراع اجتماعى لفرض السلطة اللغوية. ولما كتبت اللغة غير ثابتة بل مرنة غاية المرونة فإنها تكون معرضة للتلاعب بها ولإستعمالها كأداة فى أيدي، أو على وجه أصح فى

افواه من تقع فى أيديهم أو على افواههم. وتستمد هذه القوة من الافتراضات المعيارية حول اللغة. فمعظم الناس ينظرون إلى اللغة نظرة بسيطة لها معقولية عامة مفترضين أنها تحيل بدرجة من الدقة إلى العالم الواقعي وإلى أفكارنا. فاللغة لا ينظر إليها على أنها موضع ارتياب أو تشكك ولكنها تعتبر حقيقة موضوعية مكونة من عدد وافر من الكلمات ذات المعاني المحددة- أى أنها معجمية- وأنها طيعة لأن تجمع فى وحدات أكبر وبطرق صائبة وصادقة وفقا لقواعد النحو. وبعبارة أخرى فإن اللغة قائمة بنفسها وموجودة فى ذاتها وأنها تسمى العالم. وكنيجة لهذه النظرة العادية البسيطة والثقة باللغة وبصدقها فإن أولئك الذين يستطيعون تشكيل اللغة يستطيعون أيضا أن يحددوا ما هو الواقع وما هو الحق. والمعجم هو أحد الوسائل الأولى لإدعاء وممارسة هذه السلطة اللغوية.

وقد قدمت لنا الحركات النسائية أمثلة مقنعة على الطريقة التى سيطرت بها اللغة على الحق وذلك فى تذكيرها للغة واستخدام «هو» بدلا من «هى» لكل أحد وكلمة «رجل» للدلالة على كل الناس. ومثل هذه الاستخدامات قد جعلت للذكر أهمية واقعية لأنها بدت وكأنها متأصلة وطبيعية فى اللغة وكأنها تقول أن الرجال لا النساء هم الذين يفعلون كل شئ. غير أن من أوائل الحركات الثورية فى ممارسة لعبة السلطة اللغوية هو محاولة اثبات كما فعل جونسون فى مقدمته وما فعلته التطورات التفكيكية، وهو القول إن اللغة اعتبارية وغير جوهرية بطبيعتها وفى صورتها التى تلقيناها بها وألفناها. وقد أزاح هذا السيطرة القديمة على اللغة وأفسح المكان للشوار اللغويين ليعلنوا سلطانهم على اللغة. وعندما تضع هذه السلطة اللغوية الجديد نفسها فى هذا الموضع فإنها تثبت موضعها بأن تعمل بكل الطرق على أن تبدو وكأنها صاحبة اللغة الصحيحة الخاضعة لقواعد ثابتة ومعانى محددة وأنها تقف متأصلة فى واقع خارجي عنها. وتقدم الاكاديمية الفرنسية Academie Francaise، بسلطتها القانونية على أن تقرر ما هى الفرنسية الحقيقية وما هو ليس كذلك، أوضح مثال على السيطرة اللغوية المؤسسية. وكانت المعاجم واحدة من الأدوات الرئيسية فى الصراع اللغوي الحديث. وقد لعب قاموس جونسون دورا هاما فى صراع القرن الثامن عشر الذى حاول فيه اللغويون من الطبقة الوسطى أن ينتزعوا السلطة اللغوية مع انتزاعهم للسلطة الثقافية والسياسية من الارستقراطية القديمة. وقد تكتشفت ديناميكات المعركة للسلطة اللفظية فى المعركة الشهيرة التى دارت بين جونسون وبين لورد شسترفيلد Lord Chesterfield.

وقد كان فيليب ستانهاوب Philip Stanhope وهو الايرلندي الرابع لشسترفيلد

صورة كاملة في أكثر من جانب للنظام الشفوي القديم الذي كان يتقهر أمام المطبوع في القرن الثامن عشر. فكان الرجل محدثًا بارعا وخطيبا عاما شهيرا، وهو الأمر الذي لم يكنه جونسون على الإطلاق رغم كل فصاحته. فقد كان اللورد مشهورا بخطاباته القصيحة في مجلس اللوردات وبخطاباته الذي لم يتنازل بالطبع بقبول طباعتها. فقد كان المثال الجميل للنظام القديم للأدب المراقية وكان ارسنقراطيا هاويا يكتب بأسلوب انيق لتسلية وفائدة دائرة ضيقة من الاصدقاء الذين كانوا يشاركونه ذوقه. وكان المصطلح «انجليزية الملك» "King's English" وهو مصطلح صاغه شكسبير حوالى عام ١٥٩٨ فى عبارته: «مسينا إلى صير الرب وانجليزية الملك» - وكان شستر فيلد أفضل حكم متميز» "arbiter elegantiarum" وكان يدافع عن الحق القديم الذي يقرره مصطلح «انجليزية الملك» والذي يعطى الاستقراطية تقرير ما هو من اللغة المؤدبة وما هو غير ذلك. وبهذا كان شستر فيلد الشخص الملائم لأن يقوم بدور الراعى للقاموس وتم اقناع جونسون فى ١٧٤٦ على مضض، من بائعى الكتب الذين مولوا القاموس أن يوجه عرضا بالأسلوب الجزل المطلوب إلى اللورد النبيل للإعلان عن القاموس.

وقبل شستر فيلد التحية على أنها حقه الطبيعى واعطى جونسون ١٠ جنيهات. ومع ذلك ففى السنوات منذ ذلك الحين وحتى الانتهاء من العمل لم يبدى اللورد أى اهتمام آخر ولم يقدم أى معونة جديدة. ولكن فى عام ١٧٥٤ وكان القاموس على وشك الظهور سمع شستر فيلد بعض الشائعات عن احتمال نجاحه فكان مستعدا مرة أخرى أن يلعب دور الراعى لارضاء غروره الملحوظ ولاعلة تعزيز الدعوى المتضمنة فى نظام رعاية الأدب، والتي تعتبر أن الاداب تستمد حجيتها كما تستمد اللغة بمستوياتها من عادات وانواق وقيم الطبقة الحاكمة. وهكذا فإنه بكل كياسة أعطى موافقته وبإشارة مدهشة إلى التاريخ الرومانتيكى يقول «أنه يتنازل تنازلا كاملا عن حقوقه وامتيازاته فى اللغة الانجليزية كمواطن انجليزى حر إلى المدعو مستر جونسون طوال فترة حكمه المطلق».

ثم مضى بعد ذلك ليقدم إلى صانع القاموس نصائح من النوع الذى يبين بوضوح كامل كيف أن طبقته قد بدأت تفقد مواقعها لغويا وسياسيا. فهو يحذره مثلا من أن على جونسون أن لا ينسى أن كلمة «الغزل» Flirtation هى كلمة سيدة المجتمع الراقى والتي يشير إليها شتسترفيد بكل شهامة أنها «صاحبة اجمل قم فى العالم». كما أن عليه أن لا يهمل تعريف الفعل الغامض to Fuzz يشوش أو يجعله غامضا (وهو فعل

غير محدد الاشتقاق) على أنه يعنى «اللعب مرتين معا بنفس مجموعة أوراق اللعب جلبا للحظ». كما أن على صانع القاموس فوق أى شئ آخر أن يحرص على تأكيد ضرورة التقليل من استخدام كلمة (vastly من الفرنسية) بمعنى واسع أو فسيح أو ضخيم والتي تستخدم فى وصف علبة السعوط كقولهم:

”Vastly Pretty, becuse it was vastly pretty“. وليس من داع للقول بأن جونسون لم يدرج أى من هذه التفاهات اللفظية فى قاموس الطبقة الوسطى يتسم بالاتزان والبعد عن التطرف «ويهدف إلى اثبات أن غاية المعرفة هى التقوى».

أما رد جونسون على هذا التنوع من الدعاية الأدبية فقد كان خطابه الشهير إلى اللورد شستر فيلد الذى عبر فيه عن اراء الكاتب المحترف الذى يكسب رزقه من استخدام الكلمات التى يمد بها القراء بما يريدون قراءته ويدفعون ثمنه، وما زال هذا الخطاب يعتبر بمثابة الماكناكارتا (الصادرة عام ١٢١٦ بضغط النبلاء على الملك جون) لحقوق المؤلف الحديث والاعلان عن أن أيام أداب البلاط قد انتهت وأصبح المؤلفون هم المصدر الحقيقى لأعمالهم وأن الكاتب لم يعد يعتمد على الراعى أو على النظام الاجتماعى المتراتب الذى تمثله الارستقراطية. فاللغة أصبحت منذ ذلك الوقت تنتمى إلى الكتاب المحترفين. «لقد مرت يا سيدى اللورد سبعة سنوات كنت انتظر خلالها على أبوابك الخارجية أو يدفع بى من باب إلى باب، ولكنى مضيت أتابع بكل جهد عملى خلال صعب لاجدوى الآن من الشكوى منها، وبلغت به فى نهاية الأمر حدود الإشراف على النشر دون أن يقدم لى فعل واحد للعون أو كلمة واحدة للتشجيع أو حتى ابتسامة تفضل». ثم مضى جونسون ليقطع الأمر بكل وضوح بأن نشر القاموس دون اهداء أو إشارة إلى الرجل الذى أصبح صراحة يعتبره «ليس لوردا بين فصحاء ولكن فصيح بين اللوردات». أما اللغة الانجليزية التى ثبتت بالمعركة مع شسترفيلد فقد تم تعريفها والتحكم فيها من جانب الكتاب المحترفين من أمثال صمويل جونسون والذين ظهرت اسماءهم على صفحة العنوان والعدد الكبير من المؤلفين الذين أقيمت مرجعيتهم فى الشواهد التى بلغت ١١٦,٠٠٠ اقتباسا من القاموس فى كتبهم لاثبات وجود ومعانى الكلمات.

وأصبح قاموس جونسون وافتراضاته حول ملكية اللغة حاضرا بوضوح فى المجرى الثقافى. فمنذ زمن ظهوره حتى الآن، فى منتصف هذا القرن، كان من المفترض عموما من مجتمع المطبوع ان اللغة يحكمها كتابها المحترفون وخاصة شخصياتهم البارزة الذين جعلوا من اللغة موضوعهم الرئيسى محافظين على قوتها

ومتوسعين فى امكانياتها باصطناع كلمات ومعانى جديدة ومعيدى صياغة المجازات الشعرية حتى اصبحوا فى النهاية السلطة الأخيرة فى صناعة الكلمة. وبدون تفصيل زائد فيما هو واضح بين، فلنا أن نتساءل عن ماذا تكلم الكتاب والنقاد الجدد إلا عن اللغة! ولقد أقر كوندياك Condillac المعاصر لجونسون فى مقاله عن أصول المعرفة الإنسانية Essai sur l'origine des connaissances humaines (١٧٤٦). وهو الكتاب الذى قد يكون جونسون قد عرفه إن «من بين كل الكتاب، فإن اللغة تجد تعبيرها الواضح عن نفسها فى أعمال الشعراء». وفى خلال القرن التاسع عشر فإن كتاب الأدب المبدعين، كما سُمى بذلك الشعراء، قد واصلوا بناء علاقتهم الخاصة باللغة. ومع ظهور «دفاع عن الشعر» ١٨٢١ لشيلى فإنه كان قادرا فيه على أن يزعم أن الشعراء هم الذين خلقوا اللغة بالفعل وأستبقوها حياة: «فاللغة هى بشكل حيوى استعارية، وذلك بمعنى أنها تميز العلاقات التى لم تدرك من قبل بين الأشياء وتديم ادراكها حتى تصبح الكلمات التى تمتلئها مع الزمن علامة دالة على أقسام أو اصناف من الأفكار بدلا من أن تكون صورا متكاملة لأفكار. ثم إذا لم يظهر شعراء جدد ليخلقوا من جديد الارتباطات التى اضطريت فإن اللغة ستموت بالنسبة لكل اغراض الخطاب الانسانى... فاللغة نفسها هى شعر».

وقد امتد هذا التماثل والتطابق بين اللغة والأدب حتى بلغ Valery قاليرى فى القرن العشرين الذى اصدر حكمه بأن الأدب ليس، ولا يمكن أن يكون، إلا نوعا من الامتداد والتطبيق لخصائص معينة للغة». وحتى عندما بلغنا عام ١٩٤٥ فإن ت.س. إليوت كان ما زال قادرا فى دراسته عن «الوظيفة الاجتماعية للشعر» أن يتناول المسئولية الخاصة للكاتب عن اللغة على أنها جزء معترف به من النظام الاجتماعى: «فتستطيع أن تقول إذن، «كما أن الواجب الأول للمواطن من حيث هو مواطن، هو دائما لوطنه فكذلك يكون الواجب الأول للشاعر من حيث أنه شاعر هو للغة وطنه. فعليه أولا واجب المحافظة على اللغة: ويجب الا يؤدي استخدأه لها إلى اضعافها أو جعلها خشنة غليظة جافية أو أن يهبط بها. ثم أن واجبه ثانيا أن يطور هذه اللغة وأن يجعلها حديثة مسايرة للزمن وأن يدرس امكانياتها التى لم تكتشف بعد. فطالما أن الشاعر يعبر فى شعره عما يحسه الناس ويشعرون به فإنه أيضا يؤثر فى هذا الاحساس بأن يجعله أكثر وعيا بذاته: وعندما يعطى الناس الكلمات التى تعبر عن احساسهم فإنه فى الوقت نفسه يعلمهم شيئا عن أنفسهم». أما الشاعر عزرا ياوند Ezra Pound المعاصر لأليوت فإنه وضع الأمر بشكل أكثر بساطة ومباشرة. فالشعر بالنسبة له هو

ببساطة «اللغة وقد شحنت بالمعنى إلى أقصى درجة». ويشهد على القبول العام لمثل هذه الآراء بشهادة متواضعة كل هذه الرسائل التليفونية والخطابات العديدة التي ما زالت تصل إلى أقسام اللغة الانجليزية بالجامعات يطلبون فيها حكم الخبراء حول قضية دقيقة في الهجاء أو النحو وفي كثير من الأحيان يفعلون ذلك ليحسموا رهانا بينهم، وكأئما اساتذة اللغة الانجليزية بحكم اتصالهم بالكتابة والكتاب يملكون شيئا خاصا من السلطة اللغوية.

ومنذ الأيام الأولى للمجتمع الغربى ربط الكتاب بين فنهم وبين المعالجة غير المألوفة والماهرة للغة العامة- فهناك فرجيل والتزامه بكتابة سطر واحد فى اليوم وهناك تلك النسخة غير المنقحة من الانبياء التى أمر بحرقها وهو على فراش الموت. وفى عز عصر الرومانتيكية كانت اللغة الأدبية ما زالت تعتبر مجرد صيغة مكثفة من الحديث المعتاد أو ما أسماه وردزورث «اللغة الحقيقية للبشر وهم فى حالة من الاحساس المفعم بالحيوية». ولكن فى العصر الحديث أصبح الشائع معالجة اللغة الأدبية على نحو متزايد على أنها لسان خاص متميز يخلص من قيود اللغة المعتادة التى أصبحت تعتبر معيبة نتيجة لاستخدامها فى أعمال الدنيا. فيرى فلوبير فى رواية مدام بوفارى «ان الكلام الانسانى هو مراجل معطوبة تخبط عليها نغماتنا» ويتحدث كونراد Conrad عن «مدرسى اللغات» فى كتابه «تحت أعين غريبة» ويرى فى الكلمات أنها «أعداء الواقع»، أما شاعرجويس الخيالى ستيفان ديدالوس فى كتابه صورة الفنان كشاب صغير، فإنه يقول عن اللغة إنها إحدى الشباك، مع الدين والعائلة والأمة التى تلقى فوق روح الفنان لتحطمها... ومثل هؤلاء الكتاب وغيرهم من بعدهم الذين افترضوا ان المهمة الخاصة للأدب هى تحسين وتطوير عيوب ونقائص «لغة القبيلة» وذلك بالبحث عن كلمات فلوبير الدقيقة Les mots justes أو أن يبتدعوا كما فعل جويس فى مائتم فنجان لغة مشحونة إلى أقصى درجة بشظايا متكسرة من اللغة القديمة.

وكانت هذه اللغات الجديدة من أبرز انجازات الأدب الحديثة وأكثرها اثارة للاهتمام. فإلى جانب مبتدعى وصانعى كلمات جديدة مثل جويس كان هناك كثير من المبدعين الذى اصطنعوا عديدا من اللهجات الأدبية الكريولية (اللغة الفرنسية كما ينطقها زنوج لوزيانا) أو كتاب اللغات التى لامعنى لها nonsense مثل لويس كارول Lewis Carrol أو لغات أورفييه شجية مثل نابوكوف Nabokov أو أصحاب اللغات المنضدة طباعيا مثل آيه. آيه. كمنجز E.E.Cummings أو الهرمسيين السريين مثل والاس ستيفز Wallace Stevens وهؤلاء جميعا قد تصوروا الأدب على أنه لغة

مصطنعة هي أكثر جداره بالثقة وأكثر قوة من اللغات الاجتماعية للعالم المحيط:

ثم أننا عندما نشاهدها تخطر هناك وحدها

فاننا نعرف أنه لم يكن هناك أبدا عالما لها

إلا هذا الذي تغنيه والذي بغنائها تصنعه.

ومع تقدم هذا القرن سادت بشكل متزايد وجهات نظر سلبية نحو اللغة وبدأ الكتاب ما أسماه جورج ستينر George Steiner مؤرخ «لغة الصمت» على أنه «انسحاب وتراجع عن الكلمة». فأمام ما احساسوا أنه بشكل متزايد بليلة لغوية غير مبينة في العالم العام وهي لغة «رطانة هجنية وليست لغة تهليل الحصاد» كما عبر بذلك ستينر فإن الكتاب كان ردهم على ذلك أن حاولوا تجنب هراء الاحتيايل أو نفاق لغة أهل الحرف الدنيا أو الرطانة المبهمة المليئة بالجعجعة وذلك بأن يقولوا أقل فأقل. فاللجوء إلى قدر أكبر من الصمت والتقليل إلى الحد الأدنى من الكلمات كان بالنسبة لهمنجواي وبيكت Beckett وكفكا ووليم كارلوس وليامز وبنتر ولاركن Larkin وغيرهم كثيرين، هو الحديث الامين المتبقى والمتاح لهم. وهكذا فإنهم ردوا عن عمد لغة الأدب إلى حدود أبسط الكلمات وأكثرها تجردا من كل زينة بعد أن فقدوا ثقتهم في الأقوال الكبيرة العظيمة على أنها مجرد خواء يتكسر وينهار أمام ما هو واقع. فكاتب مثل وليم فولكرز وهولم يكن أبدا يقل عنهم صعوبة في تناوله للكلمات فقد حاول أن يحدث تغييرا في هذا التشاؤم اللغوي. ولم يكن ذلك باللجوء إلى التقليل من الكلمات بل بمعاملة اللغة على أنها غير مأمونة، بحيث أن عليه أن يكون ألفاظها بعضها فوقها بعض أملا أن يمسك بالصدفة في وقت ما، وفي مكان ما بإبرة المعنى في كومة القش المصنوعة من الكلمات والعبارات.

ومع الزمن فإن «الصوت والفضب» الذي لا يكاد يعنى شيئا عند فولكرز، وهذه الأشبه بالصمت- كوا، كوا، كوا» عند بيكت، ومسرحه الشبه خالي قد ساندته بعد ذلك نظرية لغوية حاولت تنظيم الشكوك الأدبية حول اللغة وقوت على نحو جديد وضع الأدب ومكانته اللغوية. ولقد رأينا أنه في أواخر القرن التاسع عشر فإن الأدب وعلى وجه الخصوص في الاكاديميات قد تم استيعابه تقريبا، بل وبعبارة أدق قد تم اخضاعه للدراسة التاريخية لفقه اللغات الهندأوروبية كما رأينا سابقا مع قبوله كموضوع في مدرسة الامتياز باكسفورد. ولم يكن الأدب في هذه النظرية اللغوية الأخيرة أكثر من تسجيل تاريخي للتغير اللغوي. ولكن القرن العشرين جلب عددا من النظريات اللغوية

الرئيسية التي تعد أكثر ملائمة واتفاقا مع الاهتمامات الأدبية الحديثة والرومانتيكية أكثر من انشغالها بمجرد التحولات في الأصوات والحروف والقوانين التي تحكم تغيرات الصوت من لغة إلى أخرى. وقد ظهر سوسير Saussure وهو لغوى بنيوى فى جنيف فى وقت مبكر من القرن. وتطورت المدارس التحليلية والعادية للغة فى اكسفورد وكمبريدج حول اسماء كبيرة مثل رسل Russell وفتجنشتين Wittgenstein وأوستن Austin وأير. كما بزغت المدرسة الانثروبولوجية التي تركز اهتمامها على اللغات الهندية فى امريكا وظهرت دراساتها فى أعمال شخصيات مثل ادوارد سابير Edward Sapir وبنجامين ورف Benjamin Whorf، على حين أن نظرية النحو التوليدي لنوم شومسكى Naom Chomsky قد افترضت وجود نحو كوني فطري، ثم أنه بموازاة هذه الفلسفات للغة تطورت لغويات علمية شملت علوم الاصوات وعلم الصرف وعلم الدلالة واللغويات الاجتماعية والنفسية وغير ذلك من التخصصات مما قدمه مجموعات من العلماء مثل مدرسة براج اللغوية التي ساهمت فى الوصف الدقيق لما يفعله الأدب بالكلمات، وقدمت كل هذه النظريات اللغوية للأدب فرصا جديدة لدعم ما يراه الأدب علاقة خاصة له مع اللغة. وقد استخدمت كل هذه العلوم والنظريات بدرجات متفاوتة لتحقيق هذا الهدف ولكن سوسير بالذات اللغوى البنيوى هو الذى قدم وخاصة بعد ١٩٦٠ اساسا لتفسير الطبيعة الخاصة للغة الأدبية كما قدم اطارا فلسفيا للأدب بكل جوانبه.

وقد قامت البنيوية بتنظيم الشكوك الأدبية حول اللغة داخل مذهب ونظام، بأن افترضت وجود وضع لغوى منعزل انعزالا جذريا. فلم تعد اللغة تتعرض لتسميه العالم كما فعل آدم فى تسميه الحيوانات، فليس هناك، كما ترى، علاقة جوهرية بين العلامة اللفظية والمدلول، كما أن الكلمة لا تسجل التطور التاريخى للغة أولى أو للغة أولى هند أوروبية وتتابع تطورها فى اللغات الأخرى الفردية وفقا لقوانين تغير الأصوات. كما أنها كذلك ليست كلام الناس العاديين فى ظروفهم الواقعية لأن هذا الكلام ليس إلا جلبة العالم وكلام Paroles الحياة اليومية. ولكن اللغة، كما وصفها سوسير لا تستمد من أى من هذين العنصرين أى لا التاريخ ولا الأحياء من البشر. ولكنها نظام عشوائى مجرد لتوليد المعنى. والنظام نفسه أى اللغة La langue هو كاف بذاته مستقلا عن عالم الأشياء وغير متأثر أو مبال بمرور الزمن. انه حقا يُعرف العالم مشيرا إلى هذا أو ذاك وله تاريخ من نماذج وأمثلة متعاقبة Paradigms، ولكنه هو الذى يضع شروطه بدلا من أن يصنع بهذه الشروط. وهذا النظام فى وضعه الاساسى الأول يدور على

علاقة عدد محدود من الأصوات- تبلغ الأربعين صوتاً تقريباً في الانجليزية- وهذه الأصوات التي اختيرت عشوائياً من المجال اللانهائي للأصوات التي يصنعها الكائن الانساني، والأصوات غير المدرجة في هذه المجموعة لا معنى لها، وإذا سمعت فإنها مجرد «ضجّة» Noise. وتلك الأصوات ذات الدلالة يمكن أن يكون عددها أقل أو أكثر دون أن يؤثر ذلك على النظام الأساسي للغة إذ ليس لها معنى فطري أو ارتباط بما تدل عليه أو تعنيه. فإن معناها يثبت ليس نتيجة لأية إحالة أو وضع تاريخي من أى نوع ولكن بموضعها في النظام وبافتراقها عن غيرها من الأصوات في النظام اللغوي. فالصوت «P» ليس شيئاً في ذاته إلا أنه ليس الصوت «t» وكما هو الحال مع الأصوات فكذلك الحال مع الكلمات والجمل بل والنصوص من الأصوات وفقاً لمجموعة من القواعد، هي اللغة La Langue التي تحكم الاستخدام ذو الدلالة للقطع في المجموعة مثلها في ذلك مثل الألعاب التي تحدد الحركات ذات الدلالة في مسار اللعبة. ومن أكثر الحركات عمومية وانتشاراً في لعبة اللغة هي مثلاً وضع المقابلات الثنائية bi-nary opposition مثل الفاعل والمفعول أو الشعر والنثر.

ولم تكن هذه النظرية في الأصوات والتي هي الأساس في بناء هذه النظرية المعاصرة للغة، متاحة لصمويل جونسون عندما كان يركب قاموسه ولكنه أدرك الفكرة المركزية فيها على مستوى الكلمة وتحدث في مقدمته «عن ضرورة أن يكون التفسير والكلمة المفسرة بينهما علاقة تبادلية». وهذا يعني وجود تفسيرات لامهرب من أن تكون تبادلية أو دائرية كان نقول عن الأيله أنها: أنيى الأيل. والأيل ذكر الhind. وأحياناً تتغير كلمات بسيطة إلى كلمات أصعب مثل Burial دفن التي تغيرت إلى interment أو sepulture أو كلمة أجف drier التي تغيرت إلى dessiccative وكلمة Dryness إلى Siccidity أو Aridity وكلمة Fit إلى Proxysm وذلك لأن الكلمة السهلة أياً كانت لا يمكن أن تترجم إلى كلمة أكثر سهولة».

وعلى الرغم أن البنيوية تدور حول الكلام إلا أنها تفترض اللغة على النحو الذي تمارس به في موقف القراءة وليس في موقف الكلام. فالأصوات منبثّة عن عالم الحواس، وبعبارة عن التغير التاريخي. والكلمات والجمل المصنوعة من أجزاء من الأصوات التي لا تعنى شيئاً لا تكون معانيها نتيجة لصفة ايجابية موضوعية فيها ولكن من مجرد اختلافها عن كلمات وجمل أخرى. فالغيبة وليس الحضور هي حال اللغة الذي لامهرب لها منه. فواقعية الكلمات هي واقعية ضعيفة متعثرة يعبر عنها في المصطلح اللغوي للبنيوية وما بعد البنيوية بمصطلحات لغوية مثل trace الرسم أو

الشكل والاثـر ومجرد إضافة Supplement و deferral وإرجاء Indeterminacy أو عدم التحديد و polyvalency أو تعدد الدلالة والقيمة. وليس البشر الذين يتحدثون ولا الكتاب. ولا المستمعون الذى يعيشون داخل النظام اللغوى هم الذين يتحكمون فيه. فمهمتهم هى مجرد الرعاية لنظام هو مثل الكمبيوتر يخرج معانى وتفسيرات حسب القواعد التى تسلموها ممن كانوا قبلهم. والنظام وحده أى اللغة Langue والبرنامج الموضوع للعبة اللغة لإخراج المعنى هو الأمر الواقعى، أما ما لانهاية له من الأقوال الفردية التى تنتج وفقا للقواعد فهى كما يقول بيتس Yeats. «مجرد زيد يتلاعب بنموذج كالشبح»

"Spume that plays upon a gohstly paradigm"

إذن فإن الحقيقة الواقعية المركزية فى اللغويات البنيوية هى هذا النظام الاعتبارى، والعالم الذى تفترضه عالم ضيق. وليس هذا قولاً بالوجود للأنا وحدها So-lipsistic ولكنه قريب من ذلك. فليس لأى شئ معنى أو وجود فى ذاته ولكنه منقطع عن كل شئ آخر ويستمد ما قد يكون له من وجود أو معنى من موضعه فى البناء الاعتبارى. وفى أواخر ١٩٦٠ بدأت تظهر صورا أكثر «سوداوية». من البنيوية وهى التى عرفت باسم ما بعد البنيوية أو التفكيكية وقد عمقت هذه الاتجاهات من التشاؤم الأدبى حول اللغة بتوجيه الانتباه إلى الطبيعة غير الكاملة أو الملائمة بل والمتناقضة والمليئة بالنقص لكل صور الخطاب. فهذه النظرة ترى أن كل النصوص هى مجرد خداع ومجرد تظاهر بأن لها معنى لن يصمد أمام القراءة الدقيقة. «والقراءة هى دائما الحال موضع النظر لأن الكلام يعامل على أنه مجرد صورة من الكتابة». ولاتقع الصعوبة بسبب أى استخدام غير متقن أو إهمال بل أنها صعوبة كامنة فى طبيعة اللغة.

ويقدم لنا بول دى مان Paul de Man فى مقاله المعروف والبارز بعنوان «علم العلامات والبلاغة» ١٩٧٩ Semiology and Rhetoric نموذجا للطريقة التى تسير بها القراءة التفكيكية. فاللغة حسب رأى شارلز ساندربيرس Charles Sanders Peirce تعرف على أنها «بلاغة خالصة» Pure rhetoric حيث لاتفضى قراءة كل كلمة أو علامه إلى الانتهاء Closure أو إلى حقيقة أو واقعة بل إلى مجرد كلمة أخرى أو علامة فى عملية لانهاية من الاختلاف difference حيث «يتولد من كل علامة علامة أخرى». وهذا يعنى أن كل كلمة أو مفهوم لاتنتهى إلى واقعة صلبه ولكنها تتطلب على نحولانهاية له تفسيراً بكلمة أخرى أو مفهوم وتصور مما يتطلب بدوره كلمات أخرى

وتصورات. وقد يعطى النحو أو المنطق ايها ما بأن ثمة هناك معنى مركب غير اشكالى ولكن التحليل الدقيق يكشف دائما عن «امكانيات تبعث على الدوار من الاحالات المرجعية الشاذة». والتفسير لا يؤدي أبدا إلى الوضوح بل إلى «مزيد من التعقيد» وهكذا «فإن وجود معنى حرفي.. هو أمر ينفيه المعنى الاستعارى». فأى قرائتان ممكنتان لأى فقرة تدخل كلا منهما فى تناقض مباشر مع الأخرى، إذ تكون إحدى القراءتين هى على وجه الدقة الخطأ الذى تعلنه القراءة الأخرى والذى لابد أن يبطلها. والمفترض أيضا أن النحو والبلاغة يعملان بنفس الاتجاه فيدعم الواحد منهما الآخر حتى إذا خضع الأمر للنظر الدقيق تبين أن البلاغة تعطل جذريا المنطق «تاركة هذين العنصرين الأساسيين للتركيب اللغوى فى علاقة ليست هى علاقة سخرية بل علاقة من الخلاف الجوهرى».

والتفكيكية رغم اتجاهها لتحطيم أوثان المفاهيم القديمة ورغم أنها تتخذ مواقف جذرية، فإنها مع ذلك تظل متضمنة للعديد من التصورات التقليدية حول الأدب. فهى تفترض، مثلا، أن حالة القراءة التى يقوم عليها الأدب هى المعيار المعرفى كما أنها تحمل نفس العداء القديم التقليدى للأدب تجاه اللغة العامه وتصل بذلك العداء إلى حد التطرف العدمى. كما أن التفكيكية تواصل إحتفاظها بالتميز والأفضلية للصور الأدبية. فحيث أنها ترى أن صور الخطاب الأخرى تصنع أوهاما بالطلق والنهائى، والمعانى الجوهرية، فإن «شمولية أو كلية» الصورة الأدبية أو ما تمثله من «ميتافيزيقا الحضور» فإنها تقدم على أنها واقعية «تصورات العلية» والموضوع أو الذات Subject، والهوية، والحق المرجعى المتكشف»، وهكذا فإن الأدب وحده هو الذى يبقى الواعى ذاتيا بالتشكك فى كلماته وتصورات. وبهذا الفهم يعتبر الأدب أكثر نماذج التفكيكية تقدما ودقه. و«النص الأدبى (وحده) هو الذى يؤكد وينفى فى نفس الوقت حجية نموذج البلاغى». فهو يقدم فى نفس الوقت أمثلة على كيف تستخدم الكلمات لخلق «الحق» كما يقبل استحالة قيام الحق بأى معنى من المعانى. وقد لخص دى مان هذا الوضع قائلا: «إن الأدب مثل النقد والفارق بينهما هو فارق وهمى وباطل- قد قضى عليهما (أو تميزا) بأن يظلا دائما اللغة الأكثر دقة وصرامة وبالتالي اللغة الأقل جداره بالاعتماد عليها والتى تستخدم الإنسان حدودها لتسمية وتحوير نفسه».

وليس من الغريب بعد ذلك أن يلاحظ جيرالد جراف Gerald Graf بعد استعراض أعمال دى مان أنه على الرغم من كل ما يبدو من غرابة فى البنيوية والتفكيكية فإنهما مع ذلك يبدوان وكأنهما أخر المحاولات فى تاريخ طويل لاثبات أهمية الأدب عن طريق

اضعاف الثقة وتقليل الأهمية باللغة العادية ونسبة قوى غير عادية إلى لغة الأدب:

فأحوال الكارثة التي يسببها التفسير والذي طورها دي مان كثيرا لا ترجع جذورها إلى حاجة عامة للتحكم في خطابنا بقدر ما ترجع إلى رغبة مان في أن يعقد صلة بين الأدب وبين هذه «الإمكانيات التي تبعث على الدوار من الاحالات المرجعية الشاذة» «فأولئك الذي ينتمون إلى هذا الجيل بالذات والذين تعلموا في الجامعة أن يرتفعوا بالخطاب العلمى التقريرى واعتبار أن هذا هو الحق الخاص بالعمل الأدبى فإن نظرية دي مان وتطبيقاته لن تبدو لهم غاية في الجذرية. فموقفه هو ارتداد إلى القول القديم بالتقابل والتضاد بين الأدب وبين البيان أو العرض للفكرة Statement الذي قامت عليه النظرة إلى الأدب منذ أمد طويل على أنه البديل للطريقة التكنوقراطية في المعرفة وكأنه جائزة تعوض ترك الآخرين يحكمون العالم».

وقد يكون من الضروري فقط أن نضيف هنا أنه بالنسبة لـدي مان وغيره الكثيرين من البنيويين والتفكيكين فإن هذه الفلسفات كانت أدوات لصراع عنيف يقوم على الإرادة السياسية لمهاجمه وللتقليل من شأن أو لتك الذين يحكمون العالم: فالمثقفون أصبحوا أكثر فأكثر عدم رضا عن جائزة الشرك الاجتماعى والاقتصادى الذى واجههم .

ومع كل عدوانياتها السلبية فإن صور النقد الأكثر جذرية فى أيامنا هذه قد صنعت منظرا لغويا كثيبا ومحزنا. فاذا اغلقنا على أنفسنا للأبد المكتبة نقرأ فى كتاب فإنهم يؤكدون لنا بكل جدية " أن ليس هناك شئ خارج النص"، وليس هناك الكثير أيضا فى داخله سواء فى النصوص " التى تتسبب فيها غيبة المتعالى الدال إلى توسع وامتداد تفاعل المدلول Signification إلى مالا نهاية (دريدا). ولكن النظريات التفكيكية قد تصبح مثارا للتسلية اذا ما انصرفنا عن الجو الاكاديمى واتجهنا إلى منظر أكثر عمومية حيث نجد مثلا اثنين من رجال السياسة المتمرسين هما رون زيجلر Ron Ziegler وجون اهريلخمان John Ehrlichman فى وسط فضيحة واترجيت Water-gate عندما واجها بأدلة على أن إفادات البيت الأبيض كانت أكاذيب فإذا بهم مباشرة وبشكل ارتجالي يعلنون أن الافادات السابقة " لم تعد نافذه المفعول!" وهناك قدر من البراعة فى هذا التطبيق للتفكيكية. ولكن على الرغم من أنه قد يكون هناك شئ من

المبالغة فى أن نتحدث عن عصرنا الحاضر على أنه العصر الذهبى للغة إلا أننا نعيش على أية حال فى وقت من الحيوية اللغوية غير العادية ، ومن الثقة بالكلمة وبقوتها وخاصة الكلمة المنطوقة مما هو يتعارض كلية مع نظرة التفكيكية إلى الأدب وإلى الكلمات على أنها مضمحلة وسريعة الزوال و لاجدوى منها . ولكن هذا النشاط اللغوى هو للأسف فى الأغلب ما وجده بن جونسون لدى الخيميائيين الذين يتحدثون عن أعمالهم أو المحتالين والعاهرات والشهيين النهميين والفسقة الداعرين والممثلين الهزليين الذين يأسرون الجمهور Projectors والمحتالين Conycatchers أكثر مما نجده لدى شكسبير من فصاحه باهرة أو لدى البنلاء من أصحاب الخطب الذين يتحدث عنهم قائلًا: «لقد قدمت الخدمة للدولة وهم يعرفون ذلك» ومع ذلك ففى زماننا هذا نجد نفس تلك البراعة مع الكلمات وعدم المبالاه بالقواعد الرسمية والإصرار على جعل اللغة تخدم الأغراض الإنسانية وهذا الاحساس بأن الكلمات هى غاية فى الواقعية وانك تستطيع أن تفعل بها كل ما كانت تفعله الشخصيات وتميزت به فى عصر النهضة من الابيقورى الثرى الشرير أو الملك لير Sir Epicure Mammon.

وقد لا يكون هتلر نموذجاً خلقياً فاضلاً ولكنه كان خبيراً لايطاوله أحد فى كيف تستخدم اللغة. وهو يقول لنا فى عبارة شهيرة فى كتابه "كفاحى Mein Kampf .

«إن كل السيول الجارفة التى بدأت بها فى التاريخ كل الحركات الدينية والسياسية وجعلتها فاعلة فى حركتها كان ورائها دائماً قوة واحدة منذ اقدم العصور وكانت هذه القوة هى الكلمة وليس شيئاً آخر غيرها». وقد كان على حق فيما قال. وكانت تلك هى كلمات العالم، بعضها خير وبعضها فظيع متناقض وغير منطقى وبعضها خالى فارغ أو يمور بالطاقة. فالجنرالات يتحدثون عن «تخريب القرى حتى ترد إلى العصر الحجري» بغرض انقاذها، ومنظموا الألعاب الرياضية يتحدثون عنها وكأنهم مبشر الكترونى يصرخ وهو يعترف لرعاياه أنه قد حاد عن جاده الاستقامة، وحكام اللعب يحمسون لاعبيهم بأن يؤكدوا لهم أن اللعبة لاتنتهى حتى تنتهى، أما الشباب فيحصلون على كل شئ، ومع الاعتراف والتعرف على المتحدث يضمن الناس أن رسائلهم التليفونية سيستجاب لها. وأصبح هناك «خبراء» جدد فى كل مجال يُعلن من أهميتهم باستخدام ألفاظ متخصصة مثل «التعبئة، والبنية التحتية والآليات المولدة للصورة المرئية للشخص»، ومراكز الكثافة العليا للسكان، وحدث من أحداث وسائل الاتصال، وفرصة للتصوير، وصناعات الخدمات المعاونة الطرفية. وكذلك رجال البوليس فانهم لسبب من الأسباب يحبون استخدام لغة وتعبيرات خاصة «ليقولوا» اعتقال

المرتكبين، أو حجز العربات المتهمة بالاشتباه». هناك اذن انفجار غريب للغة، منها الفظة والخشنة والمضحكة والجاهلة والخطرة ولكنها مع ذلك ذكية سريعة حية وفعالة. «فنحن جيل البيبسي، سنصل اليك فى غاية القوة» ويلاد المالبرو».

ومعظم المثقفين يجفلون، ومعهم كل الحق، أمام هذا الفيض من اللغة الاصطلاحية الفاسدة والمنتفجة التى تفيض بها وسائل الإعلام. فليس الأمر هو أمر إنشغال بكسر القواعد القديمة للنحو أو بالفوضى التى شملت الهجاء والعديد من الأخطاء فى التنقيط أو الاستخدام الوقح للقيودات النحوية، واللغة الاصطلاحية لبلادة منتفجة تتزايد وتقوى ثم تذاغ بأدوات عالية الصوت لتبعث شعورا بالرضاء عن النفس فى كل الأرض. فأكثر الكلمات قوة وابتكارا التى تسمع فى أمريكا الحديثة تستخدم جميعها علناً على نحو غير خلقى أى بدون أى اعتبار للحق أو المنطق أو اللياقة.

وليست الحمقى لدينا وحدهم هم الذين يسكون الكلمات ويخرجون العبارات فى نوع من اللغو والاسهال اللغوى ولكن أيضا أكثر المستخدمين للكلمات مهاره وأعنى بهم «العاملون فى اقناع الناس وهم مختلفيون hidden Persuaders، فهم أيضا مجموعة لأحياء لها ولا ندم على ما يقومون به من خداع لفظى ومبالغات، بل هم مباشرة صانعى أكاذيب تعمل على تشويه الحقائق ويمارسون تلاعبهم بهذا بسخرية وكلبية. فاولئك الذين يكتبون نصوص الاعلانات يربطون بين نوع من الجعة ذات القوام السيال وبين عربة غاية فى الصغر وبين الجنس والذكورة، والسياسيون المخادعون يعدون الجمهور بما ليس لديهم أية نية لتقديمه- بل ولم يسمعون عنه شيئا قبل كلامهم بدقائق قليلة، ثم هناك اخصائيو العلاقات المستأجرون الذين يحاولون اقناعنا أن آخر تسرب كيميائى لن يحدث اثرا فى البيئة. أما صناع الصورة لزيائنهم فانهم يصورون لنا أصحاب القيمة المتوسطة على أنهم عباقرة والتكنوقراط الذين كأنهم من جزيرة سويفت المسحورة Laputian حيث لا يعملون شيئا مهما الا الرؤية والسحر يقدمون علينا فى نهاية الأمر ليصوروا لنا الاطار الزمنى للمشاريع، وهؤلاء المحامون المرتشون قاسدو الذمم وكأنهم من عمالقة رحلات جلفر Brobdignagian يصفون الأشياء والأحداث التى لم تحدث». وهذه البابل الجديدة تصور نفسها على أنها اللغة البسيطة لعامة الناس، ولكن كما يعرف كل من يسمع، فان اللغة التى تعتبر مهمة اليوم هى اللغة التى يصنعها مهندسو اللغة الجدد ومندوبو العلاقات العامة من الصحفيين ووكلاء النشر والعاملون فى ميادين الترفيه والتسليه من الممثلين والمتخصصين فى وسائل الاتصال الجماهيرية والشخصيات التليفزيونية وصانعو النصوص الاعلانية،

والبيروقراطيون وصناع البضائع المشهورة ورجال التسويق ثم السياسيون وصانعو صورهم والتكنوقراط والمغنون للأغاني الشعبية.

إن أوصاف العلم الحديث لصناعة وتسويق المشاهير ذاتي الصيت على نمط ومبدأ بجماليون تجعلنا نحس كأننا نسمع شيئاً من «العرض المتواضع» Modest Proposal لجوناثان سويفت. فانت لا تكاد تعرف إذا كان الكلام فيه جر للرجل وضحك على المرء عندما تسمع Irving J.Rein يخبرنا في كتابه عن صناعة المشاهير المغنون «الرؤية المرتفعة High Visibility» أنه في الأيام القديمة قد اشتهر لنكولن Lincolin بتحريره للعبيد واشتهر نابليون ومعه صورته المألوفة كأنها Logo أو علامته الخاصة بغزو أوروبا. أما اليوم فإن المتطلعين للشهرة وذيوع الصيت لا يمكن لهم أن يعتمدوا على مثل هذه الأحوال والظروف». فلحسن الحظ لا يحتاج المشاهير الجدد أن يعتمدوا على الوسائل القديمة لنابليون ولنكولن، وذلك لأن وسائل الاتصال الجديدة لها من القدرة على أن تنتج وأن تذيب صوراً في طول البلاد وعرضها، وبذلك تصنع «الشهرة المصنوعة». بل أن الشهرة قد أصبحت بالفعل الآن مصطلحاً قديماً. فذيوع الصيت وليس الشهرة تتم باستخدام إليات توليد الرؤية لإنتاج تلك الرؤيا المرتفعة. فالتعرف على الاسم هو المطلوب والذي يتم الحصول عليه هذه الأيام. وهناك من الأفراد من لا موهبة لهم ولا جمال ولا أى طاقة أخرى سحرية جاذبة يُنصحون بأن لا ييأسوا لأن البشر أصبح من السهل الآن إعادة «تعبئتهم» بأسهل من تعبئة المنتجات الأخرى. فإذا كانت الجعة بعد أن تشرب تظل مع ذلك جعة فإن جراحات التجميل وتقويم الاسنان وباروكات الشعر، ونظم الرجيم والتدريبات الرياضية ودروس الالقاء، والاستشارات النفسية ومسائل الثياب إذا تم عرضها في المكان الصحيح وبين الشخصيات المناسبة فانها قد تجعل أذن أى خزير عجوز صالحة لأن تكون كيس نقودك الحريري. وكل ما هو مطلوب هو الرغبة في أن يكون المرء ذائع الصيت وأن يتوفر له المال الذى يدفعه لعمل التغيير المطلوب، وبذلك تستطيع أن تجعل بضاعتك مثل العربات لدى لى إياكوكا Lee iacoca أو تصبح مثل فرانك برىو Frank Perdue للدجاج أو كارل ساجان Sagan للفلك أو ترومان Capote لفن الصالون أو ارثر شلزنجر Arthur Shlesinger (الأصغر) للتاريخ.

وقد يبدو الأمر وكأنه جنون إلا أننا فى كل يوم نرى هذا التحول عن طريق الصورة والكلمات يحدث كل يوم مع رجال الأعمال والأكاديميين والممثلين والمحامين والأطباء والسياسيين وأى شخص آخر يريد أن يدخل عالم الصيت الذائع المضى، ومن

السهل على المرء أن يضحك من هذا كله ولكن صناع الصور جادون وراء شئ هو غاية فى الأهمية بالنسبة لهم. وكما يقول راين Rein وزملاءه فإن «الانجازات ليست انجازات حتى تحملها وسائل الاتصال الجماهيرية». فوسائل الاتصال هذه لها القدرة على أن تصنع الأشياء بما فيها الناس أنفسهم وأن تجعلها أكثر واقعية بمعنى أنها تكون حاضرة لأعداد كبيرة من الجمهور وذلك على نحو أكثر مما تحققه «نظم صناعة الواقع» القديمة. فلست بحاجة لأن تكون شهيرا حتى تكون ذائع الصيت بل أنك اذا بلغت هذه الدرجة فسوف تكون شهرتك حينئذ حقيقية. إن حوادث حياتك الواقعية سواء كانت مثيرة أو بليدة ليس لها واقعية فى ذاتها ولكن وضع «خطة قصة» Story Line وهو ما يمكن أن يصنع حسب الطلب سوف يجعل هذه الأحداث واقعية بالفعل فى وسائل الاتصال الجماهيرية.

ونستطيع نحن جميعا أن نشهد على قوة هذه الكيمياء اللغوية لأن المشهد الجماهيرى يقدم أمثلة عملية عديدة على فاعليتها فى مثل زماننا هذا الذى نرى فيه السياسيين يتجنبون الموضوع ويحرصون على الصورة. وعندما تكفى مسح الرأى العام لإثبات الحقيقة، وعندما تكون الأخبار هى ما يظهر على التليفزيون. وهذا الموقف له بالطبع جانبه الفاجع الذى يتبدى فى البروياجندا الناجحة للدول الشمولية مثل المانيا النازية أو كوريا الشمالية أو الصين الحمراء. ولكن المسألة لها أيضا جوانبها الحقيقية المضحكة وذلك مثل ما حدث فى قضية واترجيت عندما وقف العالم مندهشا وجون ميتشل John Mtichell هذه «الانشيلادا الكبيرة» Enchilada (كعكة مكسيكية محشوة باللحم والشيللى) وزملاءه كولسون Colson وماجرودر- Magruder ودين Dean و Hunt هنت وغيرهم يستخدمون الكلمات وكأنها عجيبة لينة تستعمل للحام الشفوق ليظهروا للعالم أنه لم يحدث شيئا على الاطلاق ثم أن ما حدث لم يكن من مسئولية أحد. وفى دعوى هـ. هالدمان H.R.Haldeman أن «ليس هناك أى خلل على الاطلاق» على حين أصبح البعض ظهورهم للحائط من الهزيمة» وعلى حير «ترك آخرين تحركهم الريح ببطاء» ولكن صوته الايجابى قد توجه إلى صناعة اختلاقات سلبية، فاستحالت الرشاوى إلى علاوات فى صورة نقد والإقتحام ليلا للسرقة إلى «احتواء للموقف» والمؤامرة الاجرامية إلى خطة اللعبة».

وعلى الرغم من استمرار الصوت الثاقب العالى للأدب مدعيا أنه «الحجة» الحقيقية للغة فإن الكلمات التى تسمع ويهتم بها الناس فى طول البلاد وعرضها هى الآن كلمات أولئك الذين عرفوا كيف يستخدمون لغة جماهيرية جديدة وهى لغة سياسية

بمعنى أنها تقدم للناس ما يريدون، كما أنها لغة تكنولوجية فى استخدامها للوسائل الحديثة للإتصال واختزان المعلومات، ثم هى لغة إقتصادية بمعنى أن مردودها عالى لقدرتها على تشكيل المواقف والاتجاهات بالكلمات. وقد وصف والتر ليبمان Walter Lippman ، فى كتابه الذى أصبح كلاسيكيا الآن والصادر عام ١٩٢٢ بعنوان الرأى العام، الظروف الاجتماعية الجديدة التى غدت هذه اللغة الخيمائية الجديدة:

«إن العالم الذى علينا أن نتعامل معه سياسيا هو عالم ليس فى متناول أيدينا، كما أنه خارج نطاق أبصارنا وعقولنا. ولا بد أن يستكشف وأن نحاط علما به أو أن نتخيله. فالإنسان ليس إله أرسطى قادر على تأمل كل الوجود فى نظرة واحدة. ولكنه صنعة تطور لا يستطيع به إلا أن يلم فقط بجزء من الواقع كاف فقط للمحافظة على بقاءه، وأن ينتزع من سياق الزمن مجرد لحظات من التبصر والسعادة... فالتمثل الشخصى يجب أن يدعم بتمثل للوقائع غير المرئية.. (والتي تسمح) لنا بأن نتجنب الوقوع فى ذلك الوهم الذى لا يحتمل ولا يمكن بلوغه بأن على كل منا أن يحصل على فكرة ملائمة وصالحة عن كل الأمور العامة».

فلقد أدرك ليبمان أن الأيام التى كان من الممكن فيها للفرد أن يفهم قدرا كافيا مما يحيط به عن طريق الملاحظة والقراءة فى الكتب قد انتهت مع ظهور المجتمع الجماهيرى، فهناك الكثير مما يحدث والذى كان علينا أن نفهمه غير أن الفهم قد أصبح بشكل متزايد أصعب وأصعب على الفهم.

ولتوفير الاحتياج المطلوب فإن وسائل الاتصال الجماهيرية قد سعت إلى أن تستكمل نفسها، ومن باب هذا المسعى هذا العمود السياسى المسجل نقابيا والمنشور دفعه واحدة فى عدة جرائد الذى يكتبه ليبمان مما يعد مثالا رائعا لهذا المسعى كعمود جاد، ولكن مع استمرار الجرائد والمجلات والراديو والاعلان والتليفزيون فى مد المواطنين بصور لعالم يتزايد تعقده على نحو لم يمارسوه مباشرة، فإن هذه الوسائل قد حصلت على القدرة لا على أن تنقل الوقائع بل وعلى أن تصفها أيضا. وبدأت هذه الوسائل تصنع ما يسميه دانييل بورستين Daniel Boorstin المؤرخ المكتبى، بأنه «شبه الأحداث» Pseudo events وذلك فى كتاب مشهور له بنفس العنوان. وهذه الأحداث المصنوعة هى صور أكثر صدقا وواقعية مما اعتاد الناس أن يسموه بالواقع، فالصور المفعمة بالحيوية قد أصبحت تبرز الواقع الباهت، فأفلام السينما الناطقة

الملونة قد قادت جيلا كاملا من الرواد الامريكيين من رواد السينما إلى الظن بأن بنجامين فرانكلين Benjamin Franklin هو مجرد محاكاة مبكرة لجورج أرليس George Arliss كما قاد التليفزيون جيلا متأخرا من مشاهديه ليعتبروا راعى البقر من الغرب هو نسخة رديئة متدنية من John Wayne من جون وبن (الممثل)، بل ان وادى الجراندي كانيون Grand Canyon نفسه قد أصبح نسخة مخيبة للأمال بالمقارنة بالصورة الأصلية التى صنعتها كاميرا الكوداكروم Kodachrome. فالصور التى تقدمها وسائل الاتصال الجماهيرية أصبحت أكثر اثارة للاهتمام وأكثر جاذبية من الحوادث التلقائية. ويواصل بورستين حديثة قائلا «إن الامريكيين المحدثين يرون الصور التى يبتدعها الخيال أكثر واقعية من الخيال» ولهذه الصورة قدرا أكبر من الاحترام والمهابة من أصلها.

وهكذا فان شبه الأحداث المصنوعة هذه تفضل الصوت والصورة على الكلمة المطبوعة ويجب أن تُفهم «السلطة اللغوية» الآن فى حدود التليفزيون والفيديو وشرائط الفيديو والشرائط الموسيقية حيث أن أكثر العلاقات دلالة فى الثقافة الحديثة هى علاقات ترى وتسمع بدلا من أن تقرأ. بل إن الكلمة قد بدأنا نعرف الآن أنها بنفسها ويمفرداها قد أصبحت دلاليا ممسوحة بعض الشيء. وقد قام مثلا البرت مهربان Al-bert Mehrabian بعدة دراسات مثيرة تشير إلى أن الناس فى المواقف العامة يعطون مجرد ٧٪ من الفهم الكلى لما يقال على حين يقدرون أثر نبرات الصوت بما يعادل ٣٨٪ ويعطون تعبيرات الوجه ٥٥٪.

والواقع أن الابعاد الكاملة السياسية والاجتماعية لقاموس صمويل جونسون لم تتضح الا بعد ما وقع الخلاف بينه وبين إيرل شسترفيلد وبدأت هذه الابعاد تتفتح لما كان قبلا مغامرة عقلية وتجارية خالصة، وعندما ننظر اليوم إلى النظريات اللغوية للغة لدى التفكيكيين فى خضم المنظر اللغوى للثقافة الحديثة ووسط أزمة الأمية وأشباه الأحداث والإعلان وإعادة الصياغة وأحداث فضيحة واترجيت والنشرات الصحفية للبنتاجون ومواقع الحملات السلبية للتليفزيون، فإننا نبدأ فى إدراك أن هناك قضايا سياسية واجتماعية هامة فى ماكننا نعهده فقط أمورا اكاديمية. وفى هذا السياق يصبح من الممكن أن ننظر إلى هذه النظريات من منظور لا ينظر إليها فى عزلتها المألوفة بل فى مقابل النظرات اللغوية المنافسة لها ومن ثم يكون الحكم على هذه النظريات ليس فى حدود صدقها بل بالنظر إلى فائدتها ومدى دقتها فى وصف وقائع الكلمات وهى تعمل فى العالم.

وفى إطار هذه الوجهة من النظر فإن الأدب يبدو فى دورة المؤلف، ليقدم فى هذه الحالة نظرية فى اللغة تتعارض مباشرة مع ما يظن باللغة أو يعمل بها فى عالم التجربة المباشر وفى الحياة العادية. فلو أننا تعمقنا إلى ما وراء الظاهر فإن اللغوى التفكيكى والمدير والمحاسب فى شارع ماديسون Madison Av. قد تكون لديهما نظرة مشتركة ساخرة للغة وفراغ كلماتها وطوايعيتها الكبيرة للتشكل، ومع ذلك فإنهما لا يمكن أن يكونا أكثر اختلافًا فيما بينهما على مستوى العالم الظاهرى والأمور العملية. فأحدهما يرى أن ليس هناك أى صدق فى اللغة على حين يرى الآخر أن اللغة تصنع الحق، وأحدهما يقول أن النصوص ملتبسة الى ما لا نهاية وانها تفسر بشكل مختلف من كل قارئ على حين يرى الآخر أن الرسالة تجعل الجمهور يستجيب بالفعل بشراء هذا الشئ أو التصويت لهذا الرجل أو الموضوع. فالنظرة الأدبية للغة هى نظرة تحليلية وتشاؤمية تشاؤما عميقا. فهى عندما تأخذ القراءة على أنها الحالة الطبيعية للموقف اللغوى فإن النظرية التفكيكية تقرأ الكلمة بصرامة ودقة بل باعتناء جهيد حقا، وتحت الضغوط التفسيرية الجهيذة فإن النحو والمنطق والبلاغة تنهار جميعا وتظهر التناقضات فى كل عبارة، على حين يستمر تأجيل المعنى والتنازل عنه إلى ما لا نهاية، ويقوم الإلتباس فى كل كلمة ويظهر الفراغ خلف كل بنية وينهار المعنى تماما فى النهاية. وتبدو اللغة إذن من هذا الاتجاه على أنها خداع أو وهم ويبدو العالم الذى تسميه وتنظمه فى حالة تفكك الى شظايا متباعدة ومتراجعة.

ولكن عملية الاتصال فى مجال العالم العام ومثلا فى التليفزيون فعلا فانها أمر أكثر خشونة ومهمة جاهزة. فالكلمات تحمل فقط جانبا من المعنى وتساندها فى ذلك وتتقف ورائها الصور المرئية وتحيطها انواع مختلفة من السياقات الإيضاحية. وصناع الصورة والمهندسين اللفظيين هم جماعة عملية مبهتجة بتفائلها وينظرون إلى اللغة على أنها كلام أو نوع مبسط من الكلمة المطبوعة كما تبدو فى الصحافة والاعلانات أو الأغاني الخفيفة المقفاة. والكلمات دائما فى حركة متفاعلة ومصححة لذاتها بحيث لا يكون هناك وقت للنظر والتأمل فى لطائف النحو والمنطق وليس هناك حاجة للإنشغال باللامنطقية أو التناقض لأنها ذات تأثير ضئيل، وكل الصعوبات التى تبدو منها إما لن تكون ملحوظة أو يكون من السهل تصويبها وتقويمها. وفوق كل شئ آخر فإن أولئك الصناع للصورة لا شك لديهم فى ان الكلمات فعالة وانها تنقل المعلومات بقدر كبير من الدقة من المستخدم الى المستمتع. وتتأكد هذه الثقة اللغوية كل يوم بنجاح حملات الاعلان وبصناعة الصورة السياسية لرجال السياسة والحملات الخاطفة لرجال

العلاقات العامة ويتناول وسائل الاتصال الجماهيرى ومعالجتها للأخبار.

ولا شك ان السياسة تدخل وتتورط فى هذه المواقف المختلفة للغة والاتصال والمعرفة. فاللغة العمومية تثق أن الأشياء تعمل وتميل إلى «مساندة الوضع الراهن» والتي هي جزء عملى منه وتتفق متمشية مع المعتقدات الاجتماعية التقليدية. وهذه النظرة تميل إلى اليمين السياسى على حين أن اعلانات التليفزيون مثلا تعمل أكثر نحو اشاعة نظره مادية مبتذلة لما يسمى «طريقة الحياة الأمريكية» التى لا تشغلها أية متاعب والتي تتجه للجنس وركوب العربات أكثر من انشغالها بالمنتج ذاته.

اما النظرات السلبية للحركة التفكيكية التى تمثل نقدا نيتشويا يحمل المطرقة نحو اللغة الطبيعية، فهي أكثر كثيرا من أن تكون مجرد نظرات جمالية لأنها تحولت الى أداة عدوانية مغتربة تميل الى مواقف اليسار السياسية والاجتماعية. فالنظرة الأدبية إلى اللغة لا تكتفى بمجرد الحكم بالابتذال وعدم الدقة والتلاعب باللغة العامة ولكنها أيضا جذرية وثورية فى استخدامها للغة على أنها مجرد استعارة تخفى وراءها صيدا أكبر وأثمن. فيقول لنا دى مان «أننا فى هذه التدريبات التعليمية التى تبدو بريئة (لتحليل التناقضات التى لا مهرب منها فى اللغة) فاننا فى الحقيقة نراهن على طرائد وجوائز كبيرة» وليست هذه الجوائز الا التشكيك وإسقاط قيمة المعتقدات التى يقوم عليها النظام الاجتماعى. من مثل المقولات التى تعتبر مشاركة فى اقامة الواقع مثل الذات والانسان والمجتمع والفنان وثقافته والمجتمع الانسانى». ويواصل دى مان حديثه قائلاً: إن إجتياح مواضع النقص فى اللغة الأدبية يمدنا بطريقة للكشف عما هو أكبر وأعمق تجذرا وهو الأيديولوجيات المتأصلة بتبيان آليات عملها». فالأمر أكثر بكثير من البحث فى مظاهر عدم التحديد اللغوى أو عن تحليل لغة النصوص الأدبية فالحركة التفكيكية تستخدم هذه التدريبات النقدية لرفع الغطاء عن تعسفية وزيف هذه «الأيديولوجيات المتأصلة» التى لا يقل أمرها عن أن تكون المقولات التى يبنى عليها احساس الجمهور بالواقع والمعنى «من تصورات العلية والذات والهوية والحق المكشوف أو المرجعى.. واستعارات الأولوية، والتاريخ التطورى، وعلى وجه الخصوص القوة التلقائية المستقلة للذات على الارادة». والبنىوية والتفكيكية كانت اذن واحدة من الوسائل الاساسية التى اكتسب بها الأدب طابعه السياسى كما أن الكشف عن مظاهر النقص المنطقية فى اللغة كانت الوسيلة لنزع السرية عن الأيديولوجية الصناعية الرأسمالية للمجتمع. وباستخدام هذه النظريات اللغوية فإن الأدب المعاصر واصل ادعاء السلطة اللغوية لنفسه والتي كان قاموس جونسون قد ثبتها وأكد عليها، كما أن الاتجاه الرومانتى

والحادثة قد حاولا الاحتفاظ بهذا الحق للأدب من خلال التصورات المختلفة للغة، ولكن على حين أن البنيوية والتفكيكية قد ظلتا حركتين تثيران الاهتمام عقليا. إلا أنهما قد فشلتا في تقديم الأساس اللازم للأدب لمواصلة القول بسلطته على اللغة. فالمتأدبون يرفضون باصرار وعناء أن يقبلوا أن المفهوم الأدبي للغة قد سار في طريق مسدود وانهم قد أبعدوا أنفسهم عن أى دور جدى فى تشكيل لغة العالم، ومع ذلك فالحقيقة أن المعركة قد انتهت وقد عرف العالم ذلك وجعل هذا أمرا رسميا وعبر عنه بما يتلائم ومعه وذلك فى مجموعة قواميسه.

ولقد بدأ المد اللغوى ينسحب من الكتاب الكبار ومن المتخصصين المشتغلين بالأدب منذ زمن طويل. فعندما بدأت جمعية فقه اللغة Philological Society وسير جيمس مري Sir James Marray فى التخطيط والتجميع للعمل الذى يخلف جونسون من حيث هو معجم الانجليزية الحجة وذلك بالاعداد لقاموس الانجليزية الجديد وفقا للمبادئ التاريخية New English Dictionary on Historical Principles والذى طبع فيما بين ١٨٨٤-١٩٢٨ فانهم قد قبلوا- كما تقول واضعة السيرة الذاتية لمري، الباحثة K.M. Elisabeth Marray «ان القيمة الأدبية أو عدم القيمة لكاتب بالذات مثل اللطافة أو عدم لطافة كلمة بالذات هو موضوع يجب على العاملين فى اعداد القواميس ان يكونوا تقريبا حياديين تماما بالنسبة له». ومع ذلك ففى التطبيق كما اثبت ذلك شيفر Jurgen Schafer فى دراسة كانت فى حجم كتاب عن الـ OED (قاموس أوكسفورد) قد ظل يفضل لغة كتاب مثل شكسبير وعلى وجه الخصوص أولئك الذين تبثت اهميتهم من خلال المراجع السابقة. وقد وجه هذا الإتهام روى هاريس فى مقال شهير فى الملحق الأدبى لمجلة تيمز عام ١٩٨٢ وكتبه عن أحد المجلدات اللاحقة للقاموس قائلا:

«إن الحذقة الأدبية مسيطره على الـ OED ومع عام ١٩٧٢ قد أصبحت هى السياسة الرسمية فيما يتعلق بقبول أية اضافات جديدة. فإذا حدث أن كنت مؤلفا مشهورا فسوف يكون لك الحرية أن ت اخترع كلمة أو أن تسرق وتنتحل كلمة من لغة أجنبية، والأغلب أن جرأتك سوف تعتبر انك قد «أثريت» اللغة الإنجليزية (أيا كان قدر عدم الجدوى أو عدم الضرورة أو تفاهة التجديد). اما اذا كنت مجرد محرر يكتب فى مجلة محلية أو موظف حكومى يضع مسودة لوثيقة فالأغلب أنه ليس لك أى حق فى

ادخال كلمات جديدة مهما كانت فائدتها. فهي إذن سياسة تحريرية تسمح بقبول أى شئ فى القاموس ما دام صادرا عن القلم المتميز لأحد أسود الكتابة الأدبية، مثل صمويل بيكيت وكلمته «alhambia» أو فرجينيا ولف وكلمتها «Scrollopina». وليس فى هذا اعتراض على ادراج كلمات هزلية أو مضحكة فى القاموس. ولكن المقصود القول ان الهزل فى القاموس (OED) يجب أن يتلقى الإجازة من مصدر له احترام أدبى. والطريق الاجبارى للاحترام الأدبى هو عن طريق الكلمة المطبوعة».

وحتى مع ظهور عام ١٩٨٩ للطبعة الثانية لأعظم قاموس فى العالم فى عشرين مجلدا بسعر ١,٥٠٠ جنيه استرليني ومشتملا على المجلدات الأربعة من الملاحق (ولكنه لا يُحَدِّث المداخل القديمة) والذي تم اعداده خلال سنوات طويلة متضمنا الكثير من الكلمات العامية والخارجة والتي كانت تعتبر بذئنة بالنسبة للطبعات الأولى فرغم ظهور هذه الطبعة الثانية بكل خصائصها الجديدة فان القاموسيون الذين كانوا يحكمون احكاما عاما مطلقة على اللغة والكلمات أما بالأبيض وإما بالأسود «black and white Lexicography» قد ظلوا هم اصحاب الكلمة العليا. فالشاعر الناقد Geoffrey Hill الذى استعرض فى الملحق الأدبى للتيمة الطبعة الثانية لعام ١٩٨٩ وقد استغرق مقالة بالكامل الصفحات الثلاث التى أعطاها له الملحق الأدبى ليثبت كيف نجحت الطبعة الجديدة فى تسجيل دقائق التعبير اللغوى للشاعر جيرالد مانلى هوبكنز Gerard Man-ly Hopkins وهو واحد من اكثر اصحاب الخصائص اللغوية المتميزة ومن ادق وألطف الشعراء الذى كتبوا بالإنجليزية.

فما زالت جامعة اكسفورد كما لاحظ منذ زمن ماتيوارنولد فى كتابة "الثقافة والفوضى Culture and Anarchy" تتعلق بقضايا خاسرة فعلى حين أن المؤلف بحكم الشرع أو الوضع النظرى قد يكون هو الحكم السائد فى القاموس الـ OED فإن الواقع ينبئ بهذا التحول للسلطة اللغوية التى بدأت تحدث فى القرن العشرين والتى اعترف بها وتم تسجيلها فى معجم امريكى هو الطبعة الثالثة من قاموس وبستر العالمى الجديد Webster Wew International Dictionary الذى نشر عام ١٩٦١. وقد كانت الطبعة الثانية لقاموس وبستر المنشورة عام ١٩٣٤ قاموسا تقليديا فى افتراضه تلك النظرية التى تحمل اسم آدم وتقول ان هناك انجليزية صحيحة وأن المؤلفون الإنجليز المقتنون وكلاسيكيات الأدب الانجليزى هى المواضع التى توجد فيها هذه

الانجليزية الصحيحة. وقد سُمح بإدراج الكلمات العامية والتعبيرات الشعبية ضمن ما يقرب من ٦٠٠,٠٠٠ مدخل ولكنها كانت جميعا مؤشر عليها ومعلمة بأنها كلمات من الدرجة الثانية. أما الغالب فأن الكلمات وحدها التي اعتبرت مقننة هي كلمات كُتاب مثل شكسبير ووردزورث ويوب وشيللي و ماكولاي وملتون فقد كانت هي التي تعتبر كلمات من الدرجة الأولى على أنها كلمات انجليزية شرعية.

أما الطبعة الثالثة من ويستر فقد جُمعت على أساس مبادئ مختلفة فالمحرر الرئيسي لها وهو الدكتور فيليبس جوف Dr. Phillip Gove والذي كان قبل ذلك مستولا عن إدارة مشروع أعمال تحت الاعداد Works progress Administration project التي اعدت على بطاقات كل شواهد قاموس جونسون والتي حفظت حاليا في مكتبة سترلنج Sterling Library في جامعة يال، ولكنه في وضعه لقاموسه فإن جوف قبل وجهة النظر التي تقول أن القاموس يجب أن يكون وصفيا وليس تقريريا -descriptive and not prescriptive فكما يقول جوف في مقدمته للطبعة الثالثة لقاموس ويستر فإن "التصورات المصطنعة عن الصحة أو الاجدر بالتفضيل" -artificial notions of correctness and superiority يجب أن يتم التخلي عنها في قاموس قائم على المبادئ الوصفية والتي تعنى في هذا القرن الديمقراطي أن اللغة هي ما يستخدمها الناس في كل طرق الحياة وما يقولونها أو يعنونها. والنتيجة لابد أن تكون لغة مختلفة عن لغة جونسون أو مري. ومعجم الطبعة الثالثة من ويستر أصغر بحوالى ١٥٠,٠٠٠ كلمة من طبعه ويستر الثانية ويندرج فيه قدرا أكبر من كلمات المصطلحات المهنية كما أن الفارق بين العامي والشعبي واللغة الراقية قد كاد يختفى. ولكن علامات النطق والمعاني تزداد على حين يقل استعمال الكلمات اللاتينية كما تتوقف اشارات الإشتقاق وتختفى إلى حد كبير العديد من التمييزات اللغوية الحادة التي عرفت في القواميس السابقة.

وقد أثارت هذه السمة الأخيرة الكثير من الملاحظات المضادة في وقت الطباعة مما جعل من الواضح أن رفع الحديث اليومي إلى مستوى عالي قد تتطلب الكثير من ضياع العديد من الفوارق المميزة في اللغة. وقد لعب دوايت ماكد ونالد دور اللورد شستر فيلد لقاموس ويستر في طبعته الثالثة وهكذا يوجه الانتباه في نقده الحاد بعنوان "الوتر غير المنضبط" The string Untuned إلى الطريقة التي اختفت فيها الفوارق وتداخلت بها الكلمات الواحدة في الأخرى في الطبعة الثالثة من ويستر وهو يضرب لذلك امثله بالكلمات التالية [التي ستذهب ترجمتها باعتراض الناقد]:

nauseous / nauseated; deprecate /depreciate, forcible / forceful,
unexceptional / unexceptionable, disinterested / uninterested.

وكانت نتيجة ذلك كما رأى الكثيرون وتأسفوا على ذلك هو عمل قاموس أكثر ديمقراطية ولكنه أقل دقة كما أنه أيسر لغة ولكنه أقل تحديداً، وهو قاموس لا يتخذ معياراً له إلا المعايير الحالية لما ينطق به الناس أو يعنونه.

ولقد دافع صناع معجم وبستر بكل عناد عن عملهم الذي ظل قويا إلى اليوم ممثلاً لقاموس الأمريكية الإنجليزية المعتمد كلفة أقوى أمة واللغة العالمية في العالم. كما أنه تمثيل صادق للواقع اللغوي في أيامنا الذي ليس فيها إلا مكاناً ضيقاً للسلطة اللغوية للكتاب الكبار أو لأعمالهم. ولا شك أن الكثيرين منهم قد ظلوا ظاهرين ظاهرياً على صفحات الطبعة الثالثة لوبستر حيث أن كل القواميس تصنع من قواميس أخرى، ولكن آرائهم في معاني الكلمات لا تحمل من القوة أكثر مما تحمله آراء رجال المسرح مثل بيلي روز Billy Rose أو اثيل ميرمان Ethel Merman أو الرياضيين المحترفين مثل تيد وليامز Ted Williams أو مديري حسابات الاعلانات والمحامين والمذيعين والسياسيين.. إلخ. كما أن الكتب المطبوعة ليس لها أية أسبقية لغوية على الصور الأدنى مثل مقالات الجرائد والمجلات أو على الكلمة المنطوقة كما تسمع في الراديو والتلفزيون أو يتم ورودها في الحوارات والاحاديث. وكما أن قاموس جونسون قد سجل وشجع على تحويل السلطة اللغوية من الاستقرائية إلى مهنة الكتابة فبالمثل فإن الطبعة الثالثة لوبستر كانت علامة أوضحت التحول في وقتنا للسلطة اللغوية وأسّرت في نقلها من الأدب المطبوع إلى وسائل الاتصال الجماهيرية ومن يسيطرون عليها.

وإذا كانت طبعة وبستر الثالثة قد جعلت هذا الانتقال للسلطة اللغوية شبه رسمي وإن كان بذلك على نحو باهت نسبياً وغير عنيف أو دامي فإن عالم الأدب قد ظل يحارب معركة مريرة في الصفوف الخلفية للسيطرة على اللغة. وقد ازدهرت صناعة كاملة كان جورج أوريل Georgr Orweil كاهنها الراعي من «قمة الأخبار» news peak وكتابه «السياسة واللغة الإنجليزية نصها المقدس». وكانت هذه الصناعة قد قامت لتحاول احتواء ما أسمته الانصهار اللغوي. وكان هناك عدد من الكتاب مثل ادوين نيومان Edwin Newman ووليم سافير William Safire (الذي عمل بعض الوقت كاتب خطابات لسبيرو اجنوا Spiro Agnew) وجون سيمون Joha Simon وغيرهم الذين كتبوا أعمدة منتظمة يتنبأون فيها بنهاية المدنية لأن صيغة المصادر تقسم والأفعال الإنجليزية مثل can/may/should/would لم يعد يفرق بينها. وقد شكل

المجلس الوطنى لمدرسى اللغة الانجليزية National Council of the Teachers of English قوة عمل كان كلامها ملتبسا غامضا لمحاربة ما اعتبروه بربرية لغوية. وقام من بينها ريتشارد ميتشيل Richard Mitchell من كلية ولاية جلاسبورو بنشر كتيب بعنوان النحوى السرى Undergouud Grammarian كما ان مجلة «عرض احداث التعليم العالى Chronicle of higher Educaion نشرت مجموعة من العروض الساخرة لمدرسى اللغة الانجليزية الجزعين لحد الخبل بعناوين مثل " لم اعد قادرا على تدريس الإنشاء بعد اليوم" و العنوان نفسه بهجائه يعبر عن ذلك Cant Teech ل" Comps No more" ولكن المقاومة الحقيقية القوية والتي لم يوقفها شيء سواء نتيجة لعدم تأثيرها أو نتيجة لأن المعجميين قد استسلموا إلى مهندسى اللغات وإلى الاهتمامات السياسية والمالية التى يخدمونها، فقد ظلت هذه المقاومة هى مقاومة الأدب ومفهومه المؤسسى المعاصر للغة العامة على أنها إدعاء فارغ. ولكن لحظة الامتحان لصدق هذه النظرات الأدبية العقلية قد جاءت مع حدث لم يكن فقط ذو أثر حاسم فى ماكشف عنه من علاقة بين اللغة والعالم الخارجى بل وأثبت ايضا ما هى «القضايا التى تتطلب الشجاعة والصمود والتى اصبحت موضع الرهان فى نظريات اللغة.

ولقد توفى بول دى مان عام ١٩٨٣ وكان دى مان بمثابة ماندرين Mandarin للأدب (كبير مثقف فى بلاط الحكومة الصينية القديمة) منعزلاً، ولكنه مدرس للأدب ذو أسر وجاذبية لصفوة هارفارد وكورنيل وجون هوبكنز وويل. وفى سنوات عمله الأخيرة كان أحد قادة التفكيكيين وقد استطاع أن يضيف إليها قدراً كبيراً من المهارة اللغوية فى انتزاع الدلالات المتعارضة من النصوص. وقد ولد فى بلجيكا عام ١٩١٩ وهاجر إلى الولايات المتحدة بعد سنوات قليلة من نهاية الحرب العالمية الثانية وبعد أن عمل بعض الوقت فى نيويورك مدرسا فى كلية قريبة من هناك شق طريقه إلى مدرسة هارفارد لليسانس يدرس الأدب المقارن ثم ،أصبح عضواً فى جمعية الرفاق Society fellows ذات المكانة العالية. وتولى عدة مناصب متميزة الواحدة بعد الأخرى. وفى جامعة بيل فى السبعينيات والثمانينيات حيث أثمرت بحوثه فى التفكيكية وأصبح عالماً ذو شهرة عالمية ومدرسا ذو قدره فائقة واستطاع بقدرته العقلية وبشخصيته الساحرة أن يكون علاقات غير عادية فى قوتها مع المتخرجين من طلبته. وكانت قواه فى جميع النواحي فائقة على المعتاد وكان على المرء أن يقترب منها مباشرة ليقدر قوتها حقيقة. وقد كان موته بالسرطان وهو فى الرابعة والستين فاجعة لكل من عرفوه.

وقد كان من الممكن ان تظل نظريات دى مان فى برجها العاجى لولا انفجار

فضيحة بعد موته بقليل، ففي ١٩٨٧ كان طالبا بلجيكا يعمل لتجميع مادة لرسالته فعثر على مجموعة قطع صحافية عن موضوعات ثقافية كتبها دي مان في الاربعينيات اثناء الاحتلال النازي لبلجيكا ونشرها في جرائد يسيطر عليها الالمان واستخدموها في الدعاية الفاشيه. ولم تكن تلك القطع على أى نحو من أنواع الدعاية الغليظة ولكنها كانت على أية حال تتبع الخط السياسى للحزب النازي وتعالج موضوعاتها من اتجاه يسارى أكثر منه يمينى وتتناول أمورا ذات خطوره حاسمة مثل الخصائص العرقية وأهمية وضع صالح الدولة فوق صالح الفرد و دور المانيا فى مدنية أوروبا، وأهمية ضرورة العمل مع النظام العالمى الجديد. ومن بين كل هذه القطع كان هناك مقال فظيع حقا بعنوان "اليهود فى الأدب المعاصر les juifs dans la Litterarature actuelle" وهى منشورة فى صحيفة Le Soir المساء التى تسيطر عليها المانيا بتاريخ ٤ مارس ١٩٤١. وفى المقال كان دي مان يعبر عن رؤية فى أن اليهود ماداموا لم يقدموا شيئا للأدب الأوروبى "فمن الممكن أن يعتبر المرء أن التفكير فى حل للمشكلة اليهودية يتجه نحو إقامة مستعمره يهودية معزولة عن أوروبا، لن يترتب عليه أى نتائج سيئة للأدب الغربى" وختم دي مان مقالة قائلا: «إذا ما أرسل اليهود إلى مدغشقر أو إلى أحد الاماكن الاخرى "المنعزلة عن أوروبا فان الثقافة الغربية" التى تناقش حاليا لن تفقد فى نهاية الامر إلا قلة من الشخصيات الأدبية ذات القيمة المتواضعة وسوف تواصل هذه الثقافة كما فعلت فى الماضى التطور وفقاً لمبادئها التطورية العظيمة".

ولما لم يكن الحل المطروح لحل المشكلة اليهودية بالطبع هو "اقامة مستعمره يهودية منعزلة عن أوروبا" ولكن معسكرات اعتقال مثل اوشفيتز وداشو Auschwitz, Da-chau وما فيهما من غرف غاز. وقد كان أحد المعسكرات المستخدمة لتجميع اليهود قبل شحنهم إلى الشرق فى مكان فى بلجيكا عندما كتب دي مان ماكتبه وأن كان من غير المؤكد أنه كان يعرف بذلك.

ومع انتشار معرفة الكتابات المبكره لدى مان فإن الفضيحة كبرت كما ظهرت للضوء أيضا ظروفها أخرى. فقد عُرف أن عم دي مان وهو Henri de Man الذى كان دي مان قريبا منه جداً كان يعمل بمثابة كويسلنج وكان ذلك من مرتبة عالية وإن كان غاية فى الغرابة فلم يكن من المعتاد لشخص فى عمر دي مان وتجربته أن يسمح له بالكتابة لأكبر الصحف السياسية فى هذا الوقت. كما أنه قد نجا من أن يرسل به مع إحدى مجموعات العمل المتطوعين من بلجيكا إلى المانيا وهو الأمر الذى كان مقدرا على الكثيرين فى مثل سنه. ومع ازدياد البحث والتنقيب اكشفت مقالة طويلة كتبها چميس

اطلس James Atlas فى مجلة نيويورك تميز (٢٨ أغسطس ١٩٨٨) وتقول المقالة أن دى مان ذهب إلى نيويورك بعد نهاية الحرب بعد أن اشترك فى عملية مربية فى مغامرة للنشر فى بلجيكا. وانفصل بعدها عن زوجته وأولاده الثلاثة— أو على الأقل قد أرسلوا إلى أمريكا الجنوبية عندما جاء هو إلى نيويورك - ولم تجمتع العائلة مرة أخرى بعد ذلك. وبعد أن حصل على وظيفة تدريس فى كلية بارد Bard بفضل معونه عدد من متأدبى نيويورك وخاصة مارى ماكارتى Mary Macarthy تزوج مرة أخرى قبل أن يكون هناك طلاق. وقد ظل هذا الماضى بفضائحه مدفوناً لعدة سنوات ولم يعرفه حتى المقربون إليه بل أن معظم هذه التفاصيل مازالت إلى الآن غامضة وغير مؤكدة حسب تصميم اصدقاء دى مان والمعجبين به على رفض الدخول فى تفاصيلها أو السماح للآخرين بذلك. وقد كانت هناك محاولة لاعتباره متعاوناً نازياً عندما تقدم بطلب الحصول على جواز سفر بعد بدء دخوله فى دراسة اللسانس بهارفارد ولكنه قد أعد خطاباً يبدو أنه أَرْضَى الأستاذ ريناتو بوجيولى Renato Poggioli الذى كان مسئولاً عن «جمعية الرفاق» ورد دى مان فى الخطابات على اتهامات متهميه المجهولين.

وبهذا اختفى الماضى حتى أدت شهرة دى مان بأحد الطلبة الخريجين وهو يفتش فى أحد الارشيفات فى بلجيكا أن يلاحظ وأن يوجه الانتباه إلى هذه المقالات الخطيرة التأثير لمواطنه الشهير. (ويبدو أن الطلبة الخريجين وهم يتجولون فى المخازن فى البحث عن موضوعات لرساتهم قد أصبحوا أحد مصادر الخطر الكبرى فى الحياة الأكاديمية). وعندما أصبح الموضوع معروفاً تحركت المشاعر العنيفة لكل الأطراف المعنية. فأصدقاء دى مان الكثيرون بعلاقاتهم الطيبة معه وطلبته القدامى الذين كانوا مرتبطين به رباطاً غير عادياً وهذا العدد الكبير من رجال الأدب الذين كانوا ملتزمين بالتفكيرية قد اتجهوا جميعاً إلى نفي أن يكون ماكتبه دى مان خلال الحرب كان أمراً هاماً وأنه حتى إذا كان هاماً فليس هناك صلة بين حماقة الشاب وعمله الجاد بعد ذلك. فهذه القطع المبكرة، كما يقول المدافعون، قد كتبت عندما كان صغيراً جداً وفى زمن من الاضطراب الكبير والخوف. كما أنها لم تكن من السوء على أية حال بمثل ماكان يكتبه الآخرون. فلندع الموتى يدفنون موتاهم. ثم يقول المدافعون أن ليس هناك علاقة بين آراء دى مان السياسية المبكرة حتى ولو كان متعاوناً مع النازية وبين نظرياته الأدبية المتأخرة حتى وأن كان يدين فيها إلى كتاب لهم صلات بالنظريات النازية مثل نيتشة وهيدجر، ويحتجون بأن الأفكار والحياة منفصلة الواحدة عن الأخرى كما يفعل

معظم رجال الأدب. وقد يجب حينئذ مهاجمة آراء روسو الذي كتب عنه دى مان بكل فصاحة عن رؤية فى الخير الطبيعى فى الانسان، وذلك بإثارة حقيقة أنه أرغم عشيقته على إرسال كل أطفالهم إلى بيت للأيتام واللقطاء.

أما مقالة اليهود فى الأدب المعاصر فقد خضعت هى نفسها للتفكيك وذلك على يد أبى التفكيكية والصدىء الحميم لدى مان. فقد قام جاك دريدا Jacques Derrida بمحاولة اثبات أن تناقضاتها اللغوية و معاييها الدلالية تسمح بتفسيرها، لا على انها دعم للمواقف النازية السياسية بل لإزالة القيمة السرية لهذه المواقف. فالمدافعون من أمثال دريدا كانوا حريصون على وجه الخصوص للتدليل على أن نظريات دى مان التفكيكية حول غياب المعنى المحدد للكلمات والنصوص لا يمكن اعتبارها دفاعا من جانبه اقامه فى أواخر حياته عن الخطيئة التى كتبها فى شبابه. فاذا كانت الكلمات لا يمكن أن تعنى أى شىء محدد فكتابات دى مان المبكرة لم تكن تعنى أبداً شيئاً واحداً مثل حل المشكلة اليهودية، وعلى ذلك فلم يحدث أذن أى ضرر. ولم يكن المدافعون عن مان أكثر رضاءاً عن التفسير النفسى الأكثر قرباً والذي طرح لتصوير نظريات دى مان التفكيكية على انها رفضه، بعد أن نضج فكرة، لالتزامه الشبائى بأيدولوجية مطلقة قاتله وتوصله إلى انكار مثل هذه الاتجاهات الشمولية أو النظريات التى تقول بالجوهرية essentializing .

وعلى الجانب الآخر فإن المعادين لدى مان والتفكيكية كانوا يصرون على أن ماكتبه دى مان هو كتابه ضد السامية بلاشك وذلك فى وقت كان اليهود فى أوروبا يذبحون ولم تكن هناك أى وسيلة لتجاهل أو تبرير ما كانوا يعتبرونه تعاوناً وانتهازية عن وعى وقصد، وتواصل هذه الحجة هجومها لتصر على أن نظرياته الأدبية المتأخرة لا يمكن فصلها عن حياته المبكرة ولكى يجب النظر إليها على انها استراتيجية معقدة قد أتقنت صياغتها وتطويرها طوال مسار الحياة لكى ينكر لنفسه وللآخرين أنه قد ارتكب شيئاً أو حتى أن شيئاً ما قد حدث. وقد عبر عن هذا ستانلى كورنجلود: Stanley Corngold بكثير من الانفعال قائلاً: «إن أعمال دى مان النقدية (التفكيكية) تعتبر ذات معنى ودلالة اذا نظرنا إليها على أنها صدقة حامية وبيت نقال يحميه. أما أن يواصل تدريسها وهو يتظاهر بأنه قد نسى بداياته فى التعاون مع النازية فهذا بمثابة اللعب فى حفلة تنكرية – وحياة، هى على وجه الدقة مجرد نص».

وبالنظر إلى محاولات دى مان ازاحة السرية والغموض عن تصورات ومفاهيم الذات و"الفاعل العارف المرید" فمن السخرية أن نشهد كيف كانت شخصيته واقعية

وظلت كذلك حتى بعد وفاته. فقد ظلت شخصيته حية في هذا الاصرار العنيد من اصدقاءه على تبريره " هو " ومن اعداءه على لعنته " هو " كرجل وإنسان . فكل النقاشات كانت تدور جميعا حول كيف كان وما فعل. ولكننا لن نستطيع أبدا أن نعرف دوافعه ويبدو أنه ليس أمامنا من خيار إلا أن ندعه في حاله ونكتفى منها بالوقائع التي كانت بارزة أمامنا. ولكن ما لانستطيع أن نغمض عنه اعيتنا في قضية مان "هو قوة الكلمات وقدرتها على البقاء" وأن نتكلم بمثل هذا العضو المعجز". فتلك القطع القصيرة التي هي من الصحافة اليومية في الأصل، وهذه الكتابات المكتوبة للاستهلاك وكسب الرزق أو تسلية المتلقى من الجماهير، أو هذه الدعاية التي كان متصورا بها أن تخدم اللحظة السياسية- تظل هذه القطع راقده في المخازن المتربة لمدة خمسين عاما حتى تأتي الهة الانتقام أو تقدم بخطوات موقعة.. مثل الكارثة في الكوميديا القديمة كما يعبر بذلك أدمووند في مسرحية الملك لير، وتقدم حين تحين لحظتها بدقة لاتصدق مثل آلة كوكتو الجحيمية. وعندما تفعل ذلك فان اللغة تتكلم بصوت كصوت الوحي والنبوءة في التراجيديا القديمة فلا تعبر عن المعاني البسيطة للكلمات الأصلية ولكنها تعبر بكل القوة السحرية المستمدة من المحرقة ومن كل حوادث الخمسين عاما الماضية عن تلك الكلمات التي كتبها مان ليقول: «وعندئذ نرى أن حل المشكلة اليهودية الذي يتجه إلى اقامة مستعمره يهودية معزولة عن أوروبا لن يترتب عليها أى نتائج مؤسفة سيئة بالنسبة للحياة الأدبية في الغرب».

وقد كانت هذه الكلمات من القوة حيث تولد عنها فيضان من كلمات أخرى في المجلات والجرائد وفي مؤتمرات البحوث والدارسين وفي المجلات البحثية المتخصصة إلى جانب اعادة طبع كل الكتابات الصحفية التي كتبها دي مان وهو شاب ومجموعات من كتاباته النقدية المتأخرة مهما كانت قصيرة أو ضئيلة. وتوالت المقالات واحدة بعد الأخرى تنظر في كل تفاصيل ممكنه وتقدم كل تفسير ممكن لما حدث وما قد يعنيه ما حدث. وقد يكون الأمر أن التفكيكية كان لها دائما مذاقا شيطانيا، وقد يكون ظهور نازيون قدامى من امثال كلوس باربي Klaus Barbie أو كورت فالد هايم ومحاولة تصفية الحساب معهم في نفس الوقت الذي بدأت تتجمع فيه فضيحة دي مان، قد يكون ذلك كله مما دفع وسائل الاتصال الجماهيرية أن تلتقط قصة مان وأن تنشر المزيد من الكلمات عنها. وفي هذا الوقت ايضا نشرت كتب عن الفيلسوف الالماني هيدجر تتساعل عن الصلة بين فلسفته الفنونولوجية وبين السياسات النازية مما وجه مزيدا من الاهتمام إلى مان وإلى التساؤل عن وجود صلة بين الفاشية والتفكيكية

التي قامت جذورها في الفلسفة الفنونولوجية في القارة الأوروبية. وكان البحوث القريبين الصلة للتفكيكية واصدقاء دي مان شديداً والحساسية بهذا الموضوع فدارت مناقشات حامية حول الموضوع في المجلات وحوارات ونقاشات في مؤتمرات مختلفة. واخيرا فان كل ما عثر عليه من كتابات دي مان الصحفية خلال الحرب وقد بلغت ١٨٣ قطعة نشرت كلها في مجلد بعنوان. «صحافة دي مان اثناء الحرب ١٩٣٩ - ١٩٤٣». ثم ظهر عام ١٩٨٩ مجلد مصاحب له بعنوان «اجابات على صحافة دي مان اثناء الحرب Responses on Paul de Man Wartime Journalism وكان المجلد مطبوعا على عمودين في صفحات من القطع الكبير (Folio مصحوبا بتاريخ تفصيلي للأحداث في بلجيكا اثناء الحرب) بالاضافة إلى ٢٨ مقالا «مع و ضد» تكشف بدقة فريدة عن كل جوانب الموضوع.

وفي هذا الإطار اللغوي المتوسع بسرعة شديدة فإن نظريات مان التفكيكية المبكرة التي تسقط من اعتبارها أي واقع خارج النص وتقل من شأنه «وتتناول الأثر الموهن لاعادة صياغة النص بالفاظ اخرى»، «وتبين أن الابعاد الأدبية للغة تغمض اذا ما خضع المرء في نظرة غير نقدية لسلطة المرجع»، «وتعتبر المقابلة بين العلامة والمدلول هي اسطوره، وتطالب باتباع نظام صحي وقائي للدلالة» - كل هذه النظريات قد أصبحت وكأنها تحمل خطيئة الكبرياء Hubris، وعقابها التي صورها سوفوكل في تراجيدياته. واذا كان لاشك ان شئنا من عدم التحديد التفكيكي يحوم بالضرورة على دوافع مان، غير أن التقابل بين العلامة والمدلول "لا يمكن أن يكون مجرد أسطورة بل أصبح واقعا مسيطرا غالبا. فكلماته التي اعيد اكتشافها قد حملت معها إلى الوجود فيضانا من تفاصيل العالم التي ظهرت فيه أعماله الصحافية. وكان هذا الفيضان دائما قائما ولم يَخْتَفِ أبدا في ما نسميه الماضي. ففي هجومهم عليه أوفى دفاعهم عنه وصف البحوث معسكرات الاعتقال في بلجيكا وشحنات اليهود التي أرسلت إليها وأعداد فرق العمل التي ذهبت إلى المانيا وتواريخ سفرها، ثم إستيلاء الألمان على وسائل الإعلام البلجيكية والسياسة التحريرية وكتاب صحيفة "المساء" واسمها الذي اطلق عليها "المساء المسروق" ثم سياسات عم دي مان ومكانه في الحكومة، واين كان دي مان يعيش على وجه الدقة وكيف حصل على الشقة التي يعيش فيها ثم ماهي علاقته مع بقية اعضاء عائلته، ومحاولة الهرب من اوروبا ١٩٤٠ وهكذا .. وهكذا.. الخ. فبدلا من أن لا يكون هناك شئ خارج النص فالحقيقة أن كل شئ كان في الخارج منتظرا أن يستدعى إلى الواقع بقوة الكلمات. ومن بين كل الأحداث التي استدعتها

كلمات دى مان كانت المحرقة اكثرها بالطبع حدة فى واقعيته. وكذلك كان اصرار اليهود على أن لا تنسى أو أن ترد فى الذاكرة إلى مجرد حادث تافه. وبالتالي فإن كلمات دى مان عن "المشكلة اليهودية" لم يكن من الممكن أن تتجنب ما اسماه ساخرا "سلطة المرجع" مما جعل هذه الكلمات ايا كان وضعها المنطقى مرتبطة دائما تستمد معناها من احداث العالم.

وقد اخرجت قضية دى مان الحركة التفكيكية من مجال الفكر الخالص ووضعت النظرية رغم ما أبدته من احتجاج أو محاولات للتملص والتخلص فى داخل السياق الانسانى الحى. فلقد واجهت القضية الحركة التفكيكية بالواقع الانفعالى الفظيع للمحرقة ورفعت اسئلة مثل: هل كانت هى ايضا مجرد نص؟ وهل من الممكن لمعناها ان يخضع للتأجيل والتعطيل اللانهائى؟ ثم هل يمكن تفسيرها باية طريقة يمكن اعتبارها مناسبة؟ وامام كل هذه الاسئلة وعلى الرغم مما كشفتته قضية دى مان من كشف مذهلة فإن صاحب المنطق كان بمقدوره، بل وهذا ما فعله بالفعل، أن يجيب عليها كلها "نعم". وواصل التفكيكيون محاولة اثبات أن الكلمات غير محددة وأن كل نص له فائض كبير من المعنى وأن التفسير هو دائما لانهائى وتعسفى واخيرا أن العالم كما يدركه الوعى ليس الا سلسلة من النصوص العارضة. وعندما تختبر اللغة من هذا المنظور فانها تبدو دائما فى حالة من التكسر والسقوط وأنها تتفتت وتنهار إلى لاشئ تاركة أثارا ورسوما وحفرا وثقوبا وتناقضات، ومعانى تقليدية، ونكوصا دائما، وتحصيل حاصل، ولا شئ خارج النص كما أنها لاتاريخية وتشير إلى ميتافيزيقا للحضور والشهود حيث لاشئ الا الغياب وعدم التحديد والتمركز فى المنطق والاختلاف والحاجة إلى الاضافة والتكميل وغير ذلك من مواضع الضعف المنطقية.

ولكن لغة العالم حيث تؤدى الاشياء وتصنع وتباع فانها تنظر إلى اللغة من وجه نظر عملية وليس من وجهة نظر شديدة المنطقية. وتكون نتيجة هذه النظرة مبالغة فى الثقة اللغوية تثير الرهبة وكثيرا ما تكون باسلة لاتهاب ولكنها احيانا أخرى تكون ساخرة انتهازية وفى الأغلب غير خلقية لاتعرف الوقار بل النهم والتعجل واظهار المهارة واليقظة الدائمة لما يمكن أن يصنع بالكلمات. فالكلمات ليست اشياء منعزلة باهتة بل هى سحرية فى مقدرتها على الاستدعاء والتشكيل والسيطره على الاشياء. وقد تكون فى عينى الفيلسوف مجرد خدعة أو حيلة كبيرة ولكن ماذا تملك احاديث الفيلسوف القصيره من امتيازات امام الدليل الذى نعرفه طوال حياتنا لقدرتنا على تقرير ما هو واقع وما هو حق؟ فالكلمات تعمل فى العالم وهى تجعل الناس اغنياء أو فقراء

وتجعلهم سعداء أو أشقياء، حكماء أو حمقى، فهل هناك دليل أفضل من ذلك على قوة الكلمات وامتلأها بالمعنى؟

لقد كانت هناك أزمان كان فيها الأدب هو الصوت الرائد في هذا النشاط اللغوي المزدحم بشخصيات شكسبير " تآكل الورق وتشرب الحبر" أو مثل أو باش جونسون الذين يسرقون في استخدام مصطلحاتهم أو مثل شخصيات ديكنز الذين يتحدثون بكل لهجات العالم أو مثل شخصيات جويس يتلاعبون بكل الكلمات. ولكن يبدو أن هذه الأيام قد انقضت وانصرف الأدب عمليا ونظريا إلى نظره سلبية للغة فلم يعد يقدم نفسه على أنه كما يقول شكسبير " الفرحة الكبيرة للغات" بل في صورته هذه البربرة اللقظية لمسرح ببيكيت أو النار الباردة لروايات نابوكوف. إننا بالطبع لم نعد نعيش في فجر حماس لغوي فقد سمعنا الكثير من الكلمات وتعلمنا أن لانتق بها. ولكن على الرغم من أن هذا لا يبدو في شعرنا ورواياتنا فإن العالم مازال مليئا بالثقة في الكلمات. فأى الجوانب سوف ينتصر وأي النظريات تعتبر أقرب إلى الموقف الذي نحيا فيه في الواقع، وبأي موقف سيربط الأدب نفسه من هذه المواقف. لقد أصبح ذلك واضحا كل الوضوح منذ فاجعة كتابات بول دي مان.

الفصل الثامن

شجرة المعرفة

حضور الأدب في العالم الاجتماعي

تفرض علينا اللغة شيئاً أم أبينا أن نستخدم عبارات مثل "الأدب هو هذا" أو الأدب هو ذاك". وهذا يجعل للأدب موضوعية أو يعطى له جوهرية essentialize. وكل من الجمهور العام أو أولئك الذين التزموا مهتياً بالكتابة أو الدراسة الأدبية فإنهم يتكلمون أو يكتبون بانتظام وكأن الأدب هو شيء موضوعي محدد يمكن أن يحدد له مكاناً وأن يحلل وأن يوصف بطريقة علمية. بل وحتى أولئك الشكاك المحدثون واعنى بهم اصحاب النظريات التفكيكية فإنهم يطرحون نظريات للأدب تفترض ضمناً أو على الأقل تتكلم عنه على أن له واقع موضوعي محدد. فهم يقولون: "أن النص الأدبي يؤكد وينفى في نفس الوقت سلطة وحجية شكل واسلويه البلاغى". ولكن لما كان الأدب ليس له واقع موضوعي وليس هناك اتفاق اجتماعي حاسم عن ماهو فإن المناقشات الكثيرة فى الماضى والحاضر حول ماهو الأدب كانت بلا جدوى كما كانت غير حاسمة.

حقاً إن الأدب واقعى حقاً ولكنه يوجد فقط على نحو متشظى فهو يوجد فى المقام الأول فى نصوص مقتنه قد اعتبرت فى وقت معين على أنها أدبية، ولكنه يوجد أيضاً فى قطع مثل تواريخ حياة المؤلفين، والنقاشات النقدية والتواريخ الأدبية، وبرنامج دراسى فى الجامعة، وفى النظريات الجمالية والعروض النقدية والمجلات الأدبية وفى أمور قانونية مثل حقوق التأليف وحقوق الفنانين، وفى تصورات ومفاهيم اللغة وحتى فى هذا القسم الموضوع تحت الحرف P فى التصنيف المكتبى لمكتبة الكونجرس وهكذا.. إلى آخره.. وقد تعددت النظريات عنه كما تعددت مضامين هذه النظريات. فقد قيل أنه تعبير عن قوى أو قدرات نفسية خاصة – كالخيال الإبداعى أو الاید Id أو تفصيل مدروس لخصائص صورية معينة– مثل الاستعارة أو الكناية– وقيل أنه صلة خاصة بين الكلمات والواقع– فهو اما يحكيها متخيلاً أو يحاكيها أو يرمز لها.

وقد استقر الأدب ورسخ الى حد بعيد كما تم تعريفه على نحو أكثر تحديداً فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين عندما أصبح مؤسسياً فى برامج الجامعات الدراسية وفى نظريات رومانتيكية وشعرية حديثة وفى صنف من تصنيفات المكتبة. ولكن أجزاءه ظلت مع ذلك متعددة غير متسقة ومتغيرة وظلت مجموعة توليفية من نصوص لا نهائية فى نوعيتها ففيها الملاحم البدائية أو دعاوى دينية أو دعايات للدولة أو أغانى غرامية أو ترانيم جنائزية الخ.. الخ.. ومن ناحية الأحكام الشخصية الذاتية فليس هناك فردان يتفقان بدقة أو اتفاقاً كاملاً على ما هو الأدب. كما ليس هناك مجموعة قد استطاعت حقاً صياغة وتبنى برنامجاً أدبياً. وليس هناك فرد يفكر فيه دون شعور بالغموض ودون الوقوع فى تناقضات. حقاً ان هناك تماثلات متكررة مثل الشعر

والنثر أو أنواع من قوالب الأجناس باقية مثل الغنائية أو الملحمية أو الدرامية. ولكن التعاريف والخصائص الصورية لهذه النماذج الأدبية تتغير ولا تجمع القطع ابداً في نظام كامل متسق، وكما هو الحال مع كل الموضوعات الثقافية فلم تتوفر الطاقة أو الاهتمام أو الاتفاق على وضع الأدب كله معاً وهكذا فقد ظل إلى الأبد غير كامل. فهو لا يمكن أن يوضع في مكان واحد لأنه نشاط أكثر منه شيء. وهو دائماً في حالة عمل وتغير وليس هو فكره أفلاطونية للأدب أو روح هيجيلية أدبية Geist تكشف عن نفسها في مسار الزمن ولكنه أقرب إلى أن يكون مثل سلاسل فتجنشتين لا يتفق للأول أو للأخير منها خصائص صورية مشتركة ولكنها تترابط فقط بكونها أجزاء من تاريخ من التغير. وهو يستبقى دائماً بداخله أجزاء من الماضي ولكنه يعدلها ويحورها دائماً وفقاً للظروف وللاحتياجات والاهتمامات الجديدة. وقد سمي شعراً وبلاغة ثم أدباً جميلة belles lettres والآن يسمى أدباً وعن قريب قد يصبح شيئاً لم يسمى بعد.

ولكى نفهم عدم موضوعية الأدب التي لا مهرب منها علينا أن نبدأ بإدراك عدم جدوى المناقشات التي تقترض، كما تفعل معظم الكتابات عن الأدب أن هناك «شيء» نسميه أدباً وأن من الممكن أن يوصف بدقة أو عدم دقة. وأنا بهذا لا أعترض على هذا النوع من التعميمات اللغوية غير المحكمة التي تجعل أية مناقشة ممكنة— رغم قولي «بعدم موضوعية الأدب التي لا مهرب منها» وهي عبارة قد استخدمتها عدة مرات في هذه الصفحات، وكل ما أريد قوله أنه لا يحق لأحد أن يخلط بين هذا الاتجاه البلاغي لإصطناع الاسمية nominalization في التعامل مع الأدب مع الصدق الحرفي فيضيع وقته حول ما هو الأدب وما ليس هو. أما ما نستطيع أن نفعله بدرجة من اليقينية فهو أن نقول أننا معه ننشغل بنشاط له معنى وأن نقبل أن كل نشاط أدبي من كتابه القصيدة إلى إقامة نظرية شعرية منهجية أو تدريس عمل أدبي أو تجميع قطعة من التاريخ الأدبي مثل الكتاب الذي بين أيديكم، علينا أن نقبل أن هذا النشاط هو في نهاية الأمر حجة على أنه من الممكن، والمناسب، والمفيد، أن نفكر في الأدب، على الأقل لبرهة ما، على أنه هذا أو ذاك، فالوصف للأدب ليس علماً ولا يمكن أن يكون فليس هناك موضوع ثابت صلب ومنسق بالقدر الكافي بحيث يمكن أن يحلل— ولكن يمكن أن يكون هناك طريقة لأن نعطي الأدب قدرة خاصة على أن يدوم وأن نجعله واقعياً في العالم الاجتماعي على نحو ما.

ففي نهاية الأمر، في أي مكان آخر يمكن أن يوجد الأدب إلا كواقع اجتماعي؟ فهل هو فكرة فطرية؟ أو مثال أفلاطوني؟ أو مقولة من المقولات القبلية مثل الجمال

الكانطى أو التبادل الفرويدي بين الأنا والإيد (id- ego)، أم هو قدره عقلية مثل الخيال الابداعى؟ أو هو على نحو أكثر تواضعا مجرد مجموعة من النصوص المقننة التى لها خصائص أدبية متشابهة؟ والواقع أن كل امكانيات هذه الأحكام المتعالية قد جربت واستنفدت الآن. أما مستقبل الأدب، إذا كان له مستقبل فالظاهر أنه يعتمد أولا على الادراك الواضح والثابت، ثم العمل على أساس أن الأدب هو واقع اجتماعى طاف ومتغير ويوجد جزئيا فى الوعي وجزئيا آخر فى تموضعات متشظية ولكنها منظمة فى صورة مؤسسية بدائية. وهناك بالطبع مجموعة من النظريات الاجتماعية عن الثقافة، وهى فى أغلبها هذه الأيام صورا مختلفة من الماركسية ولكنها عادة تحصر العلاقة بين الثقافة والمجتمع فى نوع من التفاعل الميكانيكى وتحيل الدافع لإقامة الواقع الاجتماعى إلى لون من المغامرة التى لا يحركها ويدفعها شئ أكثر من النهم أو الرغبة أو الإرادة فى السلطة. ولكن إذا كان لنظرية اجتماعية عامة للثقافة وللأدب وللغنون خاصة، أن تكون نظرية ذات فائدة فلا بد لها أن تشمل تعقد الواقع الاجتماعى المركب أو Leben- swelt (حياة الدنيا) على حين تمنح الأدب والفنون مكانا له قيمة وكرامة فى هذا الواقع- كما يجب لمثل هذه النظرية أن تأخذ فى الاعتبار حاجة البشر الايجابية لأن يعطوا معنى للفرد ولحياة الجماعة. والنظرية الاجتماعية الملائمة لابد لها أن تعمل حساب للمحاولات المعقدة والانتهازية الذكية التى يصنع بها البشر حياتهم الاجتماعية المشتركة. وقد قدمت فى الفصول السابقة مجموعة من دراسات عملية قصيرة عن الطرق المعقدة التى اندرج بها الأدب والفنون الأخرى ونسجت داخل الشبكة الثقافية. وأريد الآن أن أقدم فصلا ختاميا عن طريقة أخرى هامة وواسعة قد أدخل بها الأدب فى بنية النظام الاجتماعى، وذلك هو نموذج أو مثال «شجرة المعرفة» الذى لا يوحى فقط بمدى تعقد وعدم مباشرة طرق جعل الأدب واقعا اجتماعيا بل أنه يوضح أيضا أهمية أن يكون الأدب على وعى كامل ومقدرة على الاستجابة بطريقة إيجابية لوضعه الاجتماعى الذى لا مهرب منه.

والأدب لا ينتمى للطبيعة بل لعالم الثقافة التى كان فيكو ومن بعده هوبس & Vico Hobbes الذى نعتبره أول علمائنا الاجتماعيين والذى كان يرى أننا نستطيع أن نفهم عالم الثقافة فهما كاملا لأنه من صنع البشر ولاغراض البشر، فنحن لا نستطيع -كما يقول لنا- أن ندرك أو أن نفهم فهما كاملا الضوء أو المادة حيث أتها عناصر فى الطبيعة مصدرها من خارج البشر. ولكننا نستطيع أن نفهم وأن ندرك الرياضيات واللغة والأدب لأنها جميعها من صنع البشر لخدمة أغراض وأهداف البشر، فالمنتجات

البشرية تكون مفهومة على أنها مثلاً غائية teleological فى طبيعتها قد صممت مثلاً لتمضى الى مكان ما لغرض معين قد يكون بسيطاً مثل مجرد اكمال متوالية زمانية او معقداً مثل الكشف التدريجى عن نظام إلهى.

وفى القرن التاسع عشر صاغ ويلهلم دلتاى Wilhelm Dilthey نظرية فيكو بان قسم المعرفة بين ما أسماه Geisteswissenschaften التى تتكون من موضوعات مختلفة مثل التاريخ والانثروبولوجيا والإقتصاد والأدب وتلك التى تتخذ موضوعها من الدراسة الايديوجرافيك (Ideographic) الكتابة الرمزية أو تموضعات الذهن obecti-vations، والقسم الآخر وهو Naturwissenschaften أو العلوم الصلبة التى يكون موضوعها هو دراسة القوانين nomothetic أى دراسة الطبيعة. وعالم العقل أو الروح Geist عند دلتاى هو الواقع الموكب والذى يفترض الآن بما يعرف باسم علم اجتماع المعرفة فهو عالم مصنوع من المؤسسات والموضوعات والوعى ويندرج فيه من المعمار الى النظم الاخلاقية والفنون مثل الأداب. وفى هذا العالم بتعبير هـ.ب ريكمان H.P.Rickman:

«فإن الفعل الانسانى يستطيع أن يفهم كل ما صنعه كما ان كل العالم التاريخى يمتد أمامنا على أنه مجال للنشاط الإنسانى من تحقيق الآمال البشرية الى معاناة البؤس والاحباط الذى يصيب البشر.

وعالم الطبيعة يلاحظ تعاقب الأحداث ويضع قوانين العلية او قوانين اخرى للحوادث. اما فى التاريخ فنحن لاتعرف فقط أن رجلاً قد رأى فرصة لإعتلاء العرش فراح يعمل لذلك ولكن نعرف أيضاً ماذا يعنى أن يطمع الإنسان فى شىء وأن يكافح من أجله مما يكون الصلات الداخلية بين هذه الأحداث. وهكذا فليست الوقائع فحسب بل والروابط والعلاقات بينها توجد مكشوفة لنا».

وفى هذا المنظور الاجتماعى حيث يصنع البشر الحروب ويعبدون الاله، و يبنون المدن ويكتبون القصائد ويرسمون اللوحات ويمثلون المسرحيات لاجل اعطاء حياتهم معنى فإن الناس بذلك يحاولون دائماً أن يجعلوا ما يقيمونه يبدو وكأنه معطى وواقعى وليس مختلقاً مصنوعاً لعين المشاهد. فالدين مثلاً يصنع وتتكامل داخله النظريات اللاهوتية، كما يصنع الكناكس و الطقوس والكتب المقدسة والقرايين المقدسة واثواب الكهنوت وتاريخ الكنيسة وتعاليم العقيدة فى السؤال الجواب ودرجات الكهنوت وتراتبها، والفن المقدس والتعليم الدينى، والطرء من الكنيسة والقانون الكنسى وكل هذه

الأفكار المختلفة والأشياء والنشاطات التي تصنع واقعيتها والتي تجعلها لا تبدو مصنوعة بل واقعا من وقائع الوجود التي قد وهبها الله وجعلها تتطور تاريخيا في العالم. وليس الديانة وحدها بل إن كل ما هو ثقافة يظهر باستمرار على أنه اجتماع بيولوجيا اجتماعية او قانون طبيعي وكانما قد اكتشفه العلم وليس مخترعا بفن البشر. وحتى اذا ما اعترف بدرجة من الاصطناعية للثقافة فانها تظل مع ذلك تعتبر أن لها قدماً في الطبيعة مثلاً في الممارسات الجنسية وعلى درجة أقل في آداب المائدة. أما عن جعل الأعمال الثقافية مظاهر طبيعية فإن وعى أولئك الذين ولدوا وعاشوا وسطها ومن يؤمنون بحقيقتها ويموتون من أجل قيمها السياسية فإن الثقافة تكون بهذا واقعية تماماً. فلغة الثقافة تسمى وتنظم عالماً واقعياً وتتبناه في تركيب القرابة التي هي حقائق يفرضها الدم أما لائحة تواريخها فإنها تحدد الزمن ، ودعاويها الميتافيزيقية هي واقع، ومدنها وحدائقها هي المناظر الطبيعية وفنها هو الحق والجمال.

فهذا المفهوم لدنيا الحياة *Lebenwelt* وهي تتشكل في شكل الواقع تكشف عن تفكر الثقافة في صورة الطبيعة ولكنها مع ذلك تترك لوقائع ثقافية مثل الأدب والفنون الأخرى أن تحتل مكان الشرف في النظام الاجتماعي للأشياء على أنها مشارك صالح لصناعة عالم ذو معنى للحياة في مواجهة طبيعة ماضية بلا توقف ولا تغير في طريقها الذي لا معنى له، وفي مثل هذا المنظور الإنساني من هذه الوجهة فإن الأعمال الأدبية الفردية تنظم الحياة على نحو له دلالة وغرض كما تفعل روايات ديكنز التي أعطت معنى لمصاعب الحياة في مدينة كبيرة يضع فيها الشخص في القرن التاسع عشر، فمثل هذه الأعمال الأدبية كروايات ديكنز هي جزء من المؤسسة الكلية للأدب، فالنصوص الأدبية نفسها بالإضافة إلى حيوات الشعراء وإلى تدريس الأدب وكل العناصر الأخرى المكونة للواقع الأدبي تنظم مجالا هاماً من مجالات النشاط الإنساني هو مجال الكتابة أو بمعنى أوسع استخدام الكلمات، وتوجه هذه النشاط إلى الهدف الاجتماعي العام لإقامة نوعاً من " الحياة الدنيا *Leben Welt* المقبول والمصدق به.

والأدب بدوره إذن يكتسب واقعا اجتماعياً ويصبح حاضراً في العالم نتيجة لمشاركته في هذا المشروع الواسع الذي يتفاعل ، كما أوضحنا في نماذج في الفصول السابقة من الكتاب ، مع السياسة والقانون والتكنولوجيا واللغة والتعليم والملكية الأدبية والامية والملكية والانتحال والإبداع الفردي وغير ذلك من المؤسسات الثقافية وطرق التفكير في أمور هامة. فوجوده إذن مقترن مع وقائع اجتماعية أخرى ومعاصرة مرتبطة به. وعندما تتحول وتتغير فإن الأدب أيضاً يتحرك، أما اذا توقفت عن الاعتراف

بوجود الأدب فإن النتيجة سوف تكون كارثة أو نتولوجية (وجودية). فلو أن القسم المصنف "أدب" أزيح من تصنيف مكتبة الكونجرس، إذا ضربنا مثلا ينبئ بالكارثة فإن الأدب سوف يسقط في هوة من عدم الوجود ستكون أكثر إظلاما من كل ما يتصوره التفكيكيون بارتجفاتهم العقلية. ولا يمكن حدوث مثل هذه الكارثة، على الأقل في الوقت الحاضر. ومع ذلك فمن الممكن تماما مثلا أن يفقد الأدب في المستقبل القريب مكانه الرسمي في نظام المعرفة أو في شجرة المعرفة التي كانت على قدر كبير من الأهمية في إعطائه واقعه الاجتماعي في العالم الحديث بما أعطته أياه من ثبات كمجموعة من الحقائق وكطريقة في معرفة الحق.

فالمعنى وليست الوقائع هو ما تبحث عنه البشرية والمجتمع هو مجموعة من الحقائق المعدة أو القواعد والقوانين لمعالجة الوقائع غير الناضجة وإحالتها إلى معنى. والتنظيم هو أحد أبسط وأبقى مناهج البشرية للعثور على المعنى أو صناعته. فلتأخذ مثلا مجموعة من الأشياء المتنوعة وضعها في نوع من العلاقة، إما توالى بسيط أو تصنيف علمي بسيط أو تراتب أو علاقة أثر أو قالب العلة والأثر. وعند ذاك فإنها ستصبح لها معنى وليس ذلك لأي سبب آخر إلا للسبب المكرر وتحصيل الحاصل الذي يقرر أن البشر يرون أنه ذلك له معنى. فالتفسيرات السيكلوجية "للغرائز التي تسيّر البشر" قد قدمت ولكنها ليست ضرورية. فالواضح أن المجتمع الإنساني ينظم الأشياء في طرق منظمة ومعقدة فهناك مثلا الجداول الدورية للعناصر وهناك جداول اللغات الهنداوروبية والوصايا العشر وجداول الضرب والنظام العشري وتصنيف لينايوس للنبات؛ فما أوسع هذه التصنيفات الواسعة من الخرائط والجداول والتراكيب والنظم التصنيفية حتى يمكن القول أن الثقافة تتكون من سلسلة متداخلة مترابطة من نظم الترتيب والتصنيف.

وقد يمكن اعتبار أن الهدف الأخير للمجتمع ليس هو التفسير العلمي لواقع قبلي وإن كان ذلك هو التعريف الشائع المقبول للمعرفة في عصر العلم ولكن الهدف الاسمي هو تجميع كل هذه النظم الفردية في نظام شامل أول للمعرفة يمثل حينئذ تصورا موحدا ليس للقوى الطبيعية بل وللثقافة أيضا. ويبدو أنه ليس في متناولنا الآن، وقد يكون هذا لحسن الحظ، ولكننا نستطيع أن نلمح ولو عن بعد مثل هذا النظام للمعنى مثلا في خرائب مدنية المايا حيث تجمعت كل أمور البشر بما في ذلك المعمار الضخم ولغة من الرموز الدينية ونظام ترقيم عددي، ونظام زراعة وطقوس معقدة وكلها قد ارتبطت برزنامة معقدة وفي آخر المطاف بالنجوم. وقد يكون أن الحضارة الغربية قد

اقتربت اشد الاقتراب من نظام كلى فى مايسمى "سلسلة الوجودالعظمى Great Chain of Being التى وضعها مؤرخنا A.O.Lovejoy على انها:

"تصور لتصميم وبنية العالم التى ظلت خلال العصور الوسطى حتى أواخر القرن الثامن عشر يقبلها العديد من الفلاسفة ومعظم رجال العلم وفى الحقيقة وغالبية الافراد المثقفين دون أى مناقشة. وهذه "السلسلة العظمى للوجود" تتألف - وبالتطبيق الصارم الذى نادرا ما يطبق لمنطق مبدأ الاتصال - من عدد لانهائى من الروابط التى تنتظم فى نظام تراتبى من أقل انواع الموجودات شأننا والتى خلصت بالكاد من أسر عدم الوجود صعودا إلى كل درجة ممكنة إلى الأعلى حتى الكائن المكتمل الكمال ens perfectissimum .

وماذالت حلقات متكسرة من هذه السلسلة العظمى قائمة هنا وهناك فى ثقافة العصر الحديث- مثل الاسد ملك الحيوانات وتأثيرات الاشكال الفلكية، والجواهر التى ترتبط ببعض احتفالات الذكرى السنوية، والعناصر الاربعة التراب والهواء والنار والماء والاخلاط الدم والبلغم والصفراء والسوداء والامزجة الغضبى والدموى والصفراوى والسوداوى. ولكن منذ عصر النهضة استبدلت الاستعارات الميكانيكية للسلسلة والسلم بصور أكثر عضوية وخاصة صورة " الشجرة" للإيحاء بأن نظام التصنيف هو نظام طبيعى وليس نظاما صناعيا وبما أنه كذلك فهو قادر على النمو والتطور. وقد تحوى الاستعارة تلميحا فاوستيا لخطر المعرفة على أنها:

الثمرة للشجرة المحرمة

التى جلب مذاقها المميت

الموت إلى العالم وكل أوجاعنا.

واعتبار الاشجار على أنها النظام المؤلف لرسم مخطط تطور الانواع الدارونى كانت ولأمد طويل صور التنظيم الأساسية لكل انواع المعلومات. ولم تكن هناك شجرة أهم من شجرة المعرفة التى تحدد وتنظم ما كان يعتبر فى أى وقت محدد المقولات الشرعية والمناهج السليمة للفهم الصحيح. وقد كانت هناك اشجار معرفة عديدة ولكن اكثرها تأثيرا على تشكيل المفهوم الحديث للمعرفة ظهرت عام ١٧٥١ فى القسم التمهيدى من المجلد الأول للانسيكلوبيديا L,Encyclopedie فقد قسم ديدرو Diderot ودالمبير D, Alembert المعرفة إلى ثلاثة أقسام يعتمد كل منها على قدرة عقلية خاصة:

الذاكرة والعقل والخيال . وقد تفرعت هذه الأقسام النفسية الثلاث فى انواع معينه من الخطاب فیتفرع عن الذاكرة التاريخ وعن العقل الفلسفة وعن الخيال الشعر. وبدورها فإن هذه الانواع النظرية قد خرجت منها فروع لتكون مجموعات فرعية وهذه بدورها إلى فروع أخرى وهكذا الخ. والشعر الذى استخدم فى شجرة ديدرو بمعناه الواسع جدا مازال مستعملا على أنه المصطلح الذى يشمل كل الأعمال الإبداعية بصرف النظر عن المادة أو الوسيلة المستخدمة وهو ما نطلق عليه فى الاغلب مصطلح "فن" art الذى تفرع إلى الفنون الجميلة المختلفة والتى كانت تعرف عند ذاك على نحو اشبه بالطرق الحديثة على أنها الأدب والموسيقى والتصوير والنحت والمسرح والحفر. ومع الزمن اضيفت بالطبع فنونا أخرى مثل المعمار والرقص منذ زمن، وفى وقت أحدث اضيف التصوير الفوتوغرافى والفيلم.

والاشجار- كاشجار اتخاذ القرار مثلا- مازالت مألوفة ولكنها لم تعد مقبولة أو مقنعة عقليا كما كانت من قبل. واكثر تخطيطات تقسيم المعرفة تبدو الآن فى صور عملية مثل نظم التصنيف فى المكتبات الكبيرة وخاصة النظم الوطنية مثل مكتبة الكونجرس أو المكتبة البريطانية. أما شجرة المعرفة الرئيسية الحديثة فهى على أية حال فى التنظيم الاكاديمى للجامعات الكبرى كما تسجل فى كتالوج الجامعات بقوائم تسجل الفروع والأقسام والمناهج. فالجامعة لاتقدم فقط صورة موضوعية للمعرفة والادراك البشرى مما يحتاج دائما إلى تقوية وتطوير، ولكنها فى فروعها وأقسام الدراسة فيها تقدم الاعتراف بأن صورا معينة للمعرفة حقيقية - مثل الفلك وليس علم النجوم - بل وهى ترتبها وتنظمها من حيث علاقتها بعضا ببعض الآخر.

وفى الجامعات الحديثة ومع وجود مفهوم شجرة المعرفة فقد ظلت هناك موضوعات شائكة متشابكة مثل التساؤل اين تلتقى علوم البيولوجى والكيمياء والطبيعة، أو اين تجد مجموعات الاقليات السياسية الاعتراف بها ويمشاكلها كموضوعات للدراسة. غير أن النموذج والمثال الرئيسى قد ظل نسبيا دون تغيير جذرى خلال المائة عام الماضية، أى منذ انشاء الجامعة الحديثة المتعددة الفروع على النمط الألمانى. فهناك بشكل عام ثلاثة وأحيانا أربعة اقسام للفنون والعلوم فالعلوم الطبيعة والتى تتفرع احيانا إلى العلوم الفيزيائية والعلوم البيولوجية ثم هناك العلوم الاجتماعية والانسانيات. وفى التراتب الاكاديمى تحتل العلوم الطبيعة موضع الصدارة ليعكس بذلك سلطتها المطلقة كصورة للمعرفة . أما العلوم الاجتماعية وعلى وجه الخصوص تلك التى كانت تُعتبر أنها أكثر تجريبية مثل علم النفس والاقتصاد فقد حاولت هذه العلوم فى أوقات ازدهار

ثقتها بنفسها، ولكن دون نجاح، أن تنتقل إلى قسم العلوم الطبيعية. وهناك دائما قدر حقيقى من التقدير والفائدة فى اعتبار أى من العلوم علما من أى نوع. فالتاريخ مثلا والذي كان فى كل مكان من الانسانيات يستشعر الآن الفائدة فى أن يعتبر من العلوم الاجتماعية. أما الانسانيات بما فى ذلك الموسيقى والفلسفة والدراسات الكلاسيكية والأدب وهى الموضوعات القديمة فقد فشلت فى مجموعها كما تبين فى الفصل الثانى من هذا الكتاب أن تنظم موضوعاتها ومناهجها الدراسية على نحو علمى وبذلك ظلت تعتبر ألين So ftest صور المعرفة فى عالم الجامعات.

وتلك الفروع الثلاثة: العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية والانسانيات، قد انقسمت بدورها إلى أقسام عديدة لتكون المجموع " الفنون والعلوم Arts and Science الذى مازالت تقليديا أكثر الأقسام مكانة لأنها أكثر صور المعرفة تجريدا وأكثرها نظرية وصفا. وفى الجامعات المكتملة وذلك فى مقابل الكلية فأنا نجد هذه الأقسام محاطة بمجموعة من المدارس المهنية مثل الهندسة والقانون والطب والتى من المفترض أنها تنشغل بدرجة أقل بالبحث النظرى لتركز على المهارات العملية والصور التطبيقية للمعرفة.

ويجب أن نتذكر أن الجامعات ليست مجرد مؤسسات للتعليم ولكنها شجرة حية للمعرفة فهى ليست فقط وسيلة عملية ونشطه لتسجيل النظام الرسمى للمعرفة ولكنها تقوم ايضا بالنظر فى الدعاوى الجديدة لنظرية المعرفة ومدى صحتها أو تعديل نموذج المعرفة ليتفق مع ما يتطور من تصورات. ويقول روبرت دارنتون Robert Darnton (١٩٨٥) " إن الوضع والتصنيف فى خانات هو ممارسة للسلطة" ولا يظهر ذلك أكثر ما يظهر مثل ظهوره فى المعارك التى قد تكون محكومة ولكنها مع ذلك مريرة التى تنشب داخل الجامعات حول ما نوع الدراسة التى يمكن أن ، توضع فى خانات الأقسام وتكتسى بذلك شرعية أنها احد الانواع الحقيقية للمعرفة. فالصراع الغاضب الذى دار فى السنوات الاخيرة حول اعطاء وضع ومكانة القسم الجامعى لدراسات المرأة أو لدراسات الزنوج أو للدراسات اليهودية وغيرها من الموضوعات المتخصصة مثل السلام أو البيئة، يثبت كيف أن هذا الصراع يعتبر الموضوع أمرا دقيقا وهاما. فهناك بالطبع مكاسب عملية مباشرة. فالاقسام هى عادة مسألة مكانة ووضع ورعاية وأموال ووظائف وقوى لها سلطان على الميزانيات وعلى التعيين فى الوظائف: ولكن وراء هذه الوقائع فإن التوصل إلى مرتبة القسم الجامعى يجعل للموضوع شرعية اعتباره قسما معترفا به من الواقع والاعلان رسميا عن أنه احدى طرق معرفة الاشياء الحقيقية والتى هى

جزء مهم مما يجب معرفته. والوضع الكامل للقسم الجامعى يضىفى عليه مكانا فى شجرة المعرفة. أما أن يكون الموضوع هو مجرد مركز أو برنامج وهو الأمر الذى كان من نصيب دراسات المرأة أو الزوج على عكس ما حدث مثلا لعلم الكمبيوتر الذى استطاع أن يشق طريقه إلى داخل الدائرہ الجامعية دون عوائق، فإن هذا يجعل الموضوع يتسم بمكانة ووضع فرعى فى التخطيط العام للمعرفة وللواقع كما يعرفهما برنامج الجامعة. ويكاد الكل يعرف تماما بوضوح وإن كان من النادر إن يفصح عن ذلك أن الرفض القوى للعديد من هيئات التدريس بالجامعات الرئيسة، رغم الضغوط السياسية الكبيرة من أو لتك الذين منحهم المجتمع الحق فى إصدار مثل هذه الاحكام، لإعطاء وضع القسم الجامعى إما لدراسات المرأة أو لدراسات الزوج فإن هذا الرفض يشكل حكما بأن هذه الموضوعات هى أقرب أن تكون أيديولوجيا من أن تكون معرفة . ومازالت المعركة تشن بضراوة والاغلب أنها ستشتد مع زيادة حرص هيئات التدريس ذات الاتجاهات السياسية على خدمة اهدافهم الايديولوجية والاقتصادية بالتوصل إلى مرتبة القسم الجامعى لعدد من القضايا الاجتماعية المختلفة. ولكن شجرة المعرفة الجامعية مازالت تفرق بين معرفة شىء ما و الحصول على شىء آخر. فأولئك الذين يطالبون بلوغ وضع ومكانة القسم الجامعة يصرون بالطبع على انه ليس هناك مانع من أن تزهو شجرة المعرفة فى المستقبل وأن تتفرع فى اتجاهات عديدة كما فعلت كثيرا فى الماضى.

فلاشك أنها كارثة بالنسبة لأى موضوع أن لا يكون له مكان ما فى لوحة التنظيم الجامعى أو أن يفقد المكان الذى كان له، فهذا حكم يقترب من الحكم بعدم الوجود مثل الحكم الذى أصدر على الجغرافيا فى المرحلة الأخيرة أو ما تخشاه وتخاف منه الكيمياء دون حاجة لذلك فى الأغلب ، نتيجة لان علم الطبيعة أصبح يقدم تفسيرات جوهرية لتركيب المادة. وقد نستطيع أن نعرف على وجه أفضل صعوبة وأهمية إدخال الأدب فى البرنامج المقنن للجامعة فى أواخر القرن التاسع عشر، وهو الأمر الذى وصفناه فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ، وسوف ندرك ذلك على نحو أوضح إذا تذكرنا أن ادراج الأدب فى شجرة المعرفة الرسمية كان موضع رهان وتشكك فى اكسفورد عام ١٨٨٧. وعندما أصبح الأدب جزءا من البرنامج فإن النظرة إليه أصبحت أكثر جدية مما كانت قيل ذلك لانه قد أعتمد كطريقة هامة وصادقة للمعرفة. واعتبرت عناصره المكونه له من قصائد ومسرحيات وروايات، واعترف بأنها تحمل شيئا له معنى لتقوله عن أمور البشر، بل واعترف، وهو الأمر الأكثر أهمية، أن طرق التفكير

والكتابة التي تعتبر أدبية هي طرق مثمره وجدية في تحليل وتسجيل جوانب معينة من الواقع. وباختصار فإن الأدب أصبح معرفة وبذلك وجد مكانا على درجة من الأهمية في العالم.

ولكن مازال علينا أن ننتظر لنرى إذا كان الأدب سيحتفظ بمكانه في شجرة معرفة المجتمع أى في اللائحة الأكاديمية للتنظيم الجامعى. إن وجوده الحالى فى البرنامج غير مستقر أو ثابت حاليا. فهو لم يفشل فقط فى تعريف الموضوع الذى يدرسه وأن ينظم منهجه التحليلى إلى حد ما وإن كان متواضعا ولكنه إلى جانب ذلك يبدو أنه اختار أن يلعب دورا معطلا وممزقا داخل النظام. فالارهابيون المتفلسفون من التفكيكيين، والثوريين والمحاربين من أجل حرية المرأة قد يكونوا جميعا مجرد موجات أو موضات الزمن الحاضر، إلا أن الاصرار على أن الأدب ليس له معنى إذ أن له من المعانى كل ما يود القارئ أن يعطيه له فإنه موقف ودعوى تضعف السلطة الإيجابية بل وواقعية للموضوع، كما فعلت ذلك أيضا اتهامات الماركسيين واصحاب الحركات النسائية أن الأدب لم يكن إلا الأداة الأيديولوجية لقوى ضغط وقمع مختلفة تريد كبت الحرية والعدالة لمصالح السلطة.

ومثل هذه المواقف قد جعلت مواقف هيئات التدريس والادارة فى الجامعات عصبية حول نوع المعرفة التى توجد فى الأدب وقيمة تعليمها. وقد لا يكون لهذا التشكك البرمجى مستقبلا طويلا الأمد فى المؤسسات التعليمية القائمة على أهمية فكرة اكتشاف وتعليم المعرفة الايجابية. ولكن مع ذلك فإن خلف هذا الزبد السطحى هناك تيارات أعمق وأقوى عن مفهوم الأدب كنوع من الكتابة الإبداعية قد تجسد فيها نوع من المعرفة قد مكن الأدب من أن يحتل مكانا فى شجرة المعرفة للمجتمع الحديث. فهذا التحول فى معظم الكليات والجامعات تقريبا بالبعد عن تدريس الأدب إلى تدريس الكتابة وأنواع مختلفة من العلاقات هو تغير له دلالة واقعية يظهر اتجاهها بوضوح فى هذا العدد الكبير من الجامعات الذى أصبح فيها اقساما للإتصالات وليس اقساما للأدب الإنجليزى أو الفرنسى. ومن الأمور الدالة أن اقسام الاتصالات تظهر فى المؤسسات التعليمية الجديدة والأقل مكانة لأنها الأقرب إما تكون متحررة بقدر كاف من التراث بحيث تتمكن أن تفعل ما يبدو لها معقولا أو أن تحاول إرضاء احتياجات السوق الواقعية والراهنه لطلبتها. فبالنسبة لهؤلاء الطلبة فى معاهدهم فإن الأدب سائر للإختفاء فى نوع آخر من الواقع ليصبح فقط وسيلة من وسائل الاتصالات المكتوبة والتي هى واحده من طرق عديدة شفوية وتصويرية وتخطيطية وبوسائل متعددة من

الطباعة والتليفزيون والراديو والفيديو وشرائط الكاسيت والأسطوانات والاسطوانات المدمجة والتي يمكن من خلالها تجميع العلامات ونقلها بفاعلية.

ومنذ جيل واحد سابق كانت أى جامعة تحترم نفسها، مهما كانت حديثة يتواجد فيها جانب أدبي كبير فى البرنامج كما يوجد بها برامج علم الطبيعة أو علم النفس. وحيث أن هذا لم يعد هو الأمر الواقع حالياً فإن هذا يوحى بشكل ضاغط إلى أن الأدب فى طريقة إلى أن يفقد مكانه فى شجرة المعرفة وأنه أصبح فى خطر من أن ينهار فى العالم الاجتماعى. أما فى مكانه فيبدو أن الناس قد بدأوا يرون أن الاتصالات Communication هى موضوع له أبعاد عملية ونظرية وفوائد كثيرة.

خاتمة

فى كتاب سابق بعنوان "المكتبة المتخيلة Imaginary Library جمعت للنظر بعضا من القصص التى حكاها بعض من أهم كتابنا المحدثين عام ١٩٥٠ وعام ١٩٦٠ يعبرون فيها عن أن ما عرفوه على أنه أدب قد توقف عن أن يكون له معنى بل وأنه يختفى من العالم الاجتماعى ومن الوعى. وكان هؤلاء الكتاب يشتركون جميعا فى أزمة ثقة فى بعض من القيم الأساسية التى شددت من عود الأدب منذ أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر مثل الإيمان بالكتابة وبالإبداع الفنى على أنها أقرب أن تكون مهنا مقدسة وكذلك الإيمان بقدره الخيال على الرؤية، وبالصورة المتكاملة والحقيقية الصادقة للنص الأدبى، وبالتواصل التام بين الكاتب والقارئ من خلال اللغة الأدبية، وبالحضور القائم الذى لا يريم للمعنى السرى والصادق فى المركز الداخلى للعمل الأدبى الفنى، وأخيرا فى تفوق الأدب الخيالى من وجهة النظر المعرفية على العلم أو على أى صورة أخرى من صور الخطاب، ويحكى نورمان بودهورتز Nor-man Podhoretz قصة عن روبرت لويل Robert Lowell تصور هذا النوع من المعتقدات المتضمنة فى صور هذا الإيمان كما تصور اليقينية التى كانت يحملها لهذه المعتقدات إلى النهاية العديد من رجال الأدب:

«لقد كان (أى لويل) دائم الدخول فى معارك سياسية ولكن الشئ الوحيد الذى كان واقعيا بالنسبة له فى رأى هو الشعر ومن خلال الشعر وحدة كان لأى شئ آخر أن يصبح واقعيا. وقد قال لى مرة فى سياق الرد على بعض النقد الذى وجهته إلى شعر و. ه. أودن U.H.Auden خلال حوار هادئ:

«بعد كل شئ فلولا أودن لما علمنا بالحرب العالمية الثانية».

وفى البداية حيرتنى الملاحظة ثم خطر لى أنه أنما يقصد العبارة بمعناها الحرفى: فلولا أنه لم يقرأ عن نشوب الحرب فى قصيدة أودن: "١ سبتمبر ١٩٣٩" فإنه قد قرأ فحسب عنها فى الجريدة لما آمن أبدا بواقعيتها.

وعلى الرغم من أن لويل نفسه كان هولا أدبيا مقدسا فإنه كان من أواخر من كانوا يؤمنون بمثل هذه المعتقدات عن الأدب وكان العديد من معاصرة قد اخذوا يصورون تفكك المعتقد الرومانتيكى والحديث فى صور ساخرة هى من أكثر الصور

الأدبية الرومانتيكية خصوصية ونعنى بها الروايات عن الفن والفنانين -Kunstlerroman. فعلى حين أن روايات الفن والفنانين التقليدية كانت تعبر بطريقة مسرحية عن نجاح الفنان كفنان فإن رواية توماس مان Thomas Mann المعنونة موت فى البندقية Death in Venice أو رواية جويس صورة الفنان وهو شاب Portrait of the Artist as young Man والنماذج المتأخرة من هذا النوع الأدبى مثل رواية كامو الطاعون The Plague أو رواية Herman Broch هرمان بروخ: موت فرجيل فإنها جميعا أعطت الحبكة المألوفة لهذا النوع من الروايات اتجاهات سلبية لتصوير الصعوبة المتزايدة التى تبلغ حد الاستحالة لكتابة شئ له معنى فى الظروف المتغيرة لعالم ما بعد الحرب.

وفى كتاب نورمان مالر Norman Mailer المعنون آثارعلى القمر «كان يصور أول هبوط على سطح القمر عام ١٩٦٩ على أنه تعدى وهجوم من العلم على الآداب الإنسانية والفنون فى محاولة لإتخاذ اسم اله الشعر أبو اللو إسما للمهمة وإحالة الرمز التقليدى للخيال الرومانتى أى القمر إلى موضوع علمى لا حياة فنية فيه أعمق أو أكثر فائدة على أى نحو. وهكذا نراه يصور دراميا فقدان الثقة بمحاولة تبيان أنه أمام القوة الكبيرة العظمى للعلم. قد أصبح مستحيلا على الكاتب مالر الذى ينتمى إلى برج الدلو بميلاده Aquarius أن يضع روايته التى تقرر مايعتبره الصدق الصادر عن الخيال. وكانت عائلة مانسون فى كاليفورنيا Manson والشباب المدمن على المخدرات فى وودستوك Woodstock ومغامرة تيدى كنيدى فى خليج شابا باكويديك Chappa-quidick وقد كانوا جميعا حلفاء لميللر فى اليسار الثورى، فإنهم فى هذا الصيف الفاجع من عام ١٩٦٩ قد خانوا جميعا قضية الرومانتيكية الحرة. وترك الفنان ليدافع فى روايته عما هو ابداعى وحيوى أمام هجمات العلم ولكنه كان مكسورا فى روحه ليدافع كما فعل بيرون أو هوجو ، وكان خير ما يستطيع فعله مع الكثير من التأوه والشخير أن يخرج عملا مصنوعا Fictive مركبا ومتشابكا من نشرات ناسا NASA الصحفية مع قطع من سيرته الذاتية وتقارير عن الطلقة إلى القمر لمجلة اسكواير Es-quire مع الكثير من التحليل النفسى الذاتى والأمور التكنولوجية وبعض التهويمات الفلسفية التى تشير إلى أن هبوط الانسان على القمر من الممكن أن يكون شيئا جيدا فى نهاية الأمر بالنسبة للإنسانية.

إما برنارد مالامود Bernard Malamud فقد اختار فى النزلاء (١٩٧١) The Tenants أن يكون مكان الكتابة هو مسكن متهدم فى نيويورك حيث تتجمع كل

البشاعة والكراهيات العرقية وسوء الادارة الحكومية والحرص على التنقيب على المال بكل مظهر فى القرن العشرين من هذه الأمور. وهناك اجتمع، فى تنافس قاتل، كاتب زنجى وكاتب يهودى يحاولان باندفاع مستبذ بهما وفى عزلة الواحد منهما عن الآخر أن يجدا الكلمات الصحيحة Les mots Justes وأن يحقق كل منهما كمال العمل الفنى الذى يدعو إليه فلوبيير وهما يقومان بهذه المحاولة اعتقادا منهما أن فنهما يمكن أن يغير البشاعة والكراهية التى فى العالم إلى جمال وحب. وليس فى هذا مجرد محاولة أن يؤدى العمل الأدبى أو الفنى إلى إقناع العالم أن يتجه إلى المحبة والاعتزاز بالجمال بل إلى ما هو أكثر من ذلك بالإعتقاد على النحو الرومانتى أن حضور العمل الفنى ووجوده فى العالم مجسدا المحبة والجمال سوف يعطى هذه الصفات واقعية سرية سحرية. وقامت محاولات لاجدوى فيها يبذلها كلا منهما ليعلم الآخر شيئا مما يعرفه فالزنجى يحاول أن ينقل إليه طاقته المهتاجة القوية وسخطة ونقمة وأن ينقل إليه اليهودى علمه ومهارته اللفظية. ولكنهما لا يحققا لكل منهما إلا مزيدا من الكراهية. ويتحول المسكن الذى يقطناه شيئا فشيئا إلى مكان لا يصلح للسكن ترد عليه كل كوابيس حياة المدينة الحديثة وينتهى بهما الأمر أن يحطم كلا منهما عمل الآخر. وفى النهاية ورغم أنها ظلا يحاولا الكتابة عن الحب والعدالة فإنهما يقتل الواحد منهما الآخر. وتتطاير الأوراق الصفراء لعملهما الذى لم يتم لتذهب إلى القمامة تاركة العالم الذى ارادا أن يغيره أسوأ قليلا مما كان نتيجة لجهودهما.

أما نابوكوف Nabokov فى النار الباهتة ١٩٦٢ فإنه يضع المنظر الأدبى فى جامعة حديثة هى Wordsmith ورد سميث وهى صورة ساخرة من جامعة كورنيل حيث ظل نابوكوف مرغما للبقاء فيها مدة حتى حرره كتابة عن لوليتا بما جلبه له من عائد مالى. أما النظام الجامعى وخاصة البحث العلمى والنقد فقد اعاقا الأدب بطرق مختلفة ومنحرفة. وهناك ايضا جون شاد John Shade الذى وضع قصيدة تحكى سيرته الذاتية بعنوان النار الباهتة Pale Fire وهى نصوص مجمعة Collage من كل الأدب الغربى: على صورة مقتبسات غامضة مثل العنوان المأخوذ عن مسرحية شكسبير تيمون الاثينى Timon of Athens ، ومن ابيات الدوبييت عند بوب وما وضعه وردزورث من تصميم لنموذج الشاعر إلى جانب نغمات حوارية مأخوذة من شعرت. إس اليوت إلى صورته لعربة اليد مأخوذة من شعر وليم كارلوس ويليامز William Carlos William وهكذا إلى آخره وإلى آخره... وبعد وفاه شاد قام قارئه النافذ الفيلسوف شارلز كنبوت Carles Kinbote المحاضر فى زمبلان Zemblan والذى

ظهرت عليه علامات كثيرة من علامات الجنون ولكنه قام بإصدار طبعه مطولة من «النار الباهتة» مزودة بعدة بحثية معقدة بما فى ذلك هوامش موسعة من الشروح حريصا من ذلك أن يحقق شهره علمية وأن يحصل على تثبيت نفسه فى منصب الأستاذية بالجامعة. ولكن للأسف كان البحث العلمى والعمل الذى قدمه زائفا لاقيمة له ولم يكن لما وضعه من تعليقات أية علاقة بحياة الشاعر وقصيدته بل كانت كلها عبارة عن فانتازيا شخصية لكتبوت نفسه حول كونه ملكا مخلوعا للمدينة الخيالية جروستارك Graustark فى وسط أوروبا (واسم البلد مأخوذ عن رواية بنفس الاسم كتبها جورج بـ Mc Cutcheon (عام ١٩٠١) وحمل هذه الفانتازيا بالقوة على ظهر القصيدة من خلال الهوامش. ولم يتضح أبدا هل قصة كتبوت خيالات جنون أو واقع ولم يكن هذا مهما على أية حال. أما رواية نابوكوف «النار الباردة» فهى على السطح سخرية بشعه ومضحكة من الجامعة الحديثة وتأثيرها المخرب على الفن الأدبى، ولكن تحت هذه السخرية فإن الرواية تحاول أن تتناول النرجسية المتنامية وعزلة الأنا فى الحياة المعاصرة التى تجعل أى أنواع التواصل حتى النوع الأدبى المتميز بين المؤلفين والقراء فى غاية الصعوبة بل ويكاد أن يكون فى النهاية مستحيلا.

وفى رواية أخرى لسول بيلو Sane Bellow بعنوان «هدية همبولدت Hum-boldt's gift (الصادرة عام ١٩٧٣) نجد تصويرا للامبالاة القائمة لدى الجمهور الحديث والشعور النامى المتزايد بأن الكاتب ليس لديه ما يقوله مما يؤدى بالشاعر إلى أن يصمت ويقتل الشاعر الذى صور على نموذج دلمور شفارتز Delmore Schwartz (١). وشاعر الرواية فون همبولت فليشر Van Humboldt Fleischser ولد فى عربة قطار الانفاق IRT وسمته أمه على اسم تمثال رآته فى الحديقة وهو الشاعر الرومانتى فى عصر متأخر والذى جعل من نفسه هراة لنفسه وللآخرين.

ولكن الكلمات المقدسة له هى ما زالت الكلمات المفاتيح للرومانتيكية: «الشعر والجمال والحب، والأرض البور، والاغتراب، والسياسة والتاريخ واللاوعى التى كان يكتبها دائما بحروف كبيرة فى بداياتها. ولكنه قد بدد موهبته وحياته محاولا أن يلعب دور الشاعر الملعون دون أن يتوصل إلى كتابة شئ على قدر من الأهمية لأنه كان دائما مجرد شاعر فى جامعة يقدم طلبات للحصول على منحه من مؤسسة ويكتب خلال ذلك مقالات لمجلات صغيرة متعددة مغرقا نفسه فى الشراب والنميمة الأدبية وتناول المخدرات، وكما عبر همبولدت نفسه بعد أن اشترى عربة كبيرة قاتلا: إنه أول شاعر على فرامل قوة تعد آلية». وأخيرا فإن الهدية التى يتركها للعالم ولصديقه ببلوسترين

Bellow Citrino وهو كاتب قادر على كتابة نثر يمكن استخدامه هي مجرد سيناريو ساخر لفيلم حقق الكثير من المال.

فكل قصصنا الآن، وهم جميعا كتاب نثر، كان كل واحد منهم يكتب بطريقته الخاصة قصصا إنسانية عن كيف وجد المتأدبون أنفسهم محبطين في ظروف غير متوقعة كانت تعتصر منهم على نحو مؤلم ومحبط الأدب لتخرجه من العالم الاجتماعى. فالكاتب اكوارىوس (برج الدلو) وهو الشخصية التى ابتكرها مالر يتحدث عن كل أولئك الفنانين المتأخرين عندما اضطروا أن يعترفوا بقوة العلم والتكنولوجيا فى إطلاق الصاروخ الجبار، أبوللو قاتلا: «لقد تغير العالم حتى وهو يظن أنه يندفع به بعظمه وقوة ما له من أنا. بل وقد تغير العالم على نحو لم يستطع أن يتعرف عليه ولم يكن يتوقعه بل ولم يكن من الممكن له حتى الآن أن يفهمه. لقد كان التغير أقوى مما عمل أى حساب له.

فناسا NASA ومهمة أبوللو، وهذا المسكن المهجور فى منطقته البرونكس (من نيويورك) وجامعه وردزميث والمجتمع الثقافى فى نيويورك، فتلك كانت اذن الصور المدهشة لعالم يتغير بحيث لا يستطيع الأدب أن يحقق فيه وظائفه كما كان مفهوما فى الحقب الرومانتيكية والحديثة، بل ولا يجد له مكانا ولذلك فإنه فى النهاية توقف عن الوجود.

أما النقد الأدبى فقد اعترف بموت الأدب فى المصطلحات التى يستخدمها مثل جماليات التلقى، ونظريات التأويل والبنوية والتفكيكية والحركة النسائية والماركسية المتأثرة بالفيلسوف فوكو Foucauldian. أما فى الحياة اليومية فإن الأدب، كما حاولت أن أوضح سابقا، قد اشتبك اشتباكا حاميا مع فصول الدراسة وقاعات المحاكم والتغير التكنولوجى من الكلمة المطبوعة إلى الكترونيات وفى القرارات التى اتخذت فى القواميس حول السلطة اللفظية، وفى الشجار حول حقوق التأليف، وفى كل هذه الأماكن كانت الاحداث تحمل كلها نغمات التشاؤم النذير:

– «فماذا يعنون بالآداب lettres والأدب بعيدا عن اللغة؟...»

اننى افترض... انهم يريدون مجرد ثرثرة حول شيللى. وقد قلت

– لهم اننا لانريد أن نناقش هارييت، فقد لقينا ما يكفى من

هيلين وتيو دورا ومارى ستيوارت،

– «هل يمكن أن نقول لنا كخبير فى الأدب الانجليزى ما

هى المسائل التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند تقويم القيمة الأدبية لكتاب ما؟

– «اعتقد أن هذا أمر يصعب جدا القيام به بشكل عام فأنا أرى أنه يختلف باختلاف نوع الكتاب وما هو، فنحن هنا نناقش رواية وأرى أن أحد الأمور التى يجب على المرء أن يأخذها فى الاعتبار هو التساؤل هل هى تمثيل صادق مخلص لجانب من الحياة أم لا.. فالكتاب يتعلق بموقف غاية فى الأهمية، فهو يتحدث عن العلاقة بين الرجال والنساء فى علاقتهما الجنسية وفى طبيعة الزواج، وكل هذه أمور هى غاية الأهمية لنا جميعا.»

– «ما هو الانتحال، بعيدا عن المسائل القانونية الخاصة بالملكية أو حقوق التأليف أو المكسب المادى. فكيف يختلف الانتحال مثلا عن التكرار أو الريبورتاج أو الاقتباس أو إعادة صياغة العبارات، أو العروض أوغير ذلك من صور الاعادة لمادة سابقة.. الانتحال هو أقرب إلى خطيئة الكبرياء أى أنه خطيئة للروح أكثر من أنه نشاط اجرامى للص السارق للبيوت ليلا.

– «...فبعد أن أقر (ليونيل) بأن كلاسيكات الأدب الحديث لاتعد محايدة سياسيا أو اجتماعية فإنه قد بدأ يرى لأول مرة فيما يبدو «خط العداء، المرير للمدنية الذى يتبدى خلال الأدب الحديث»

– «...القوا بالخنازير (من كلمات الطلبة لسب الأساتذة موضوعة على جدران المكتبات).

– انهم «بوليس طبقى» يقمع حق التفسير والتأويل بعصا التحقيق الغليظ وأصفاد الشرعية والتصديق...»

– «إن فكرة أن الحق واحد وأنه بين غير ملتبس، وأنه غير متناقض مع ذاته بل و«تمكن معرفته»، هذه الفكرة التى كانت ولاشك فكرة مركزية فى الأدب الانسانى القديم كما كانت فى كل نظريات المعرفة التقليدية. قد أصبحت فكرة مثارا للشجب

والتعيب، على أنها -كما يقول ناقد ثوري- واحدة من الاوهام
القائلة في تاريخنا... إن كل كتابة جيدة هي مضادة للثورة».

- إن طبعه كميردج للورنس هي «مبادرة جديدة مثيرة
تختلف عن المعتاد من الطبقات العلمية بأنها ترتبط ارتباطا لا
انقسام له بما هو مسجل من حقوق التأليف للأعمال الرئيسية
نفسها...»

- هذه الافادة لم تعد ذات دلالة عملية.

- في الأيام القديمة اشتهر لنكون بتحرير العبيد واشتهر
نابليون بغزو أوروبا... أما اليوم فذئوع الصيت يمكن أن يصنع
بالطلب.

إن الأبعاد الأدبية للغة قد تصبح في الأغلب غامضة إذا ما
خضع المرء دون نظرة نقدية كافية لسلطة المرجع» و«أسطورة
التقابل الدلالي بين العلامة والدال».

«وهكذا نرى إذن أن حلا للمشكلة اليهودية يتجه إلى اقامة
مستعمرة يهودية منعزلة عن أوروبا، لن يقرتب عليه بالنسبة للحياة
الأدبية في الغرب أي نتائج سيئة.

وفي هذه البابل الجديدة فإن الأدب القديم للرومانتيكية قدماء وكان ذلك في جانب
منه انتحارا وفي الجانب الآخر هجوما اجراميا. والميل إلى اتهام جماعة معينة من
الناس أو جماعات هو ميل قوى. وكالعادة فهناك قدر كبير من اللوم يمكن أن يوزع على
الكثيرين فكلا من النظام القديم والحديث قد استخدما الأدب بالاسلوب الانساني
المعتاد لخدمة أهدافهما الخاصة أكثر من استخدامه للمتابعة الجادة للمعرفة ومن
المغري أيضا وضع اللوم على تغيرات بالذات في الحياة الاجتماعية مثل مشاهدة
التلفزيون أو تدهور القدرة على القراءة والكتابة بل وحتى يمكن أن تخص باللوم
مختلف التكنولوجيات الحديثة مثل مجموعة الالكترونيات التي أصبحت محل
المطبوع كوسيلة أولى للاتصال. ولكن مجرد هذا التعدد الكبير من الناس والأشياء التي
اثر في الأدب تشير إلى أن موت الأدب القديم يجب أن يفهم لا على أنه فعل اجرامى
بل على أنه جزء من تغير ثقافى واسع.

فالبنيوية والتلفزيون ولو لمجرد المقارنه بين اشياء صغيرة وبين أشياء كبيرة فى أثرها الثقافى، هما، مع كل ما لهما من أثر على الأدب القديم ومعتقداته التى غذته، هما مجرد جانبان من نقله اجتماعية حديثة قد سجلت اضطرابا عالى الوقع فى ميزان الاضطرابات الثقافية. وموت الأدب القديم هو نفسه مجرد جزء وجزء صغير من انحراف وارتباك اجتماعى قد حطم فى الثلاثين سنة الأخيرة عددا كبيرا من مؤسساتنا ونظمنا القيمية. ولانملك إلى الآن اسما مقنعا لهذه النقلة الاجتماعية الواسعة. فمصطلحات مثل ما بعد الثورة الصناعية postindustrialism أو ما بعد الحداثة post modernism لاتسجل إلا احساسنا بأن طرقا معينة فى حياتنا قد أنقضت دون أن تحدد ماذا بالضبط حل محلها. أما الذى لا يستطيع أحد أن يختلف حوله فهو ان تغيرا كبيرا قد حدث سواء كان ذلك نتيجة تطور أو ثورة.

وعلى الرغم من اننا ما زلنا إلى الآن لانستطيع أن نسمى كل الاعاجيب التى حدثت إلا أننا نعرف الاعراض العديدة لما حدث: انتقال إلى اقتصاد خدمات من اقتصاد انتاج صناعى؛ ومن اقتصاد ندرة وتوفير إلى «مجتمع رفاهية وثراء» من المستهلكين؛ ومن سياسة للتمثيل إلى سياسة لنشاط الفرد أو المجموعة الاجتماعية؛ ومن مفهوم ايجابى للواقعه إلى مفهوم لنسبية «الصورة»، ومن القبول للسلطة إلى حرية فردية فى الاختيار؛ ومن صرامة فى السلوك وإنكار للذات إلى تعلق بالمتعه والذات والتزيد من الاباحة وارضاء الذات إلى نوع من النرجسية وعبادة الذات. ولاشك أن بعض هذه الاتجاهات هى بالطبع اتجاهات زائفة تماما ولن تبقى طويلا ولكنها مع ذلك جميعا اجزاء فى اتجاه يكشف بوضوح عن الاتجاه الذى يتخذه المجتمع الغربى، بل وقد ينطبق ذلك ايضا على المجتمع الشرقى والذى كان سائرا إليه منذ وقت.

فإذا نظرنا من خلال هذا المنظور لعرفنا أنه لم يكن من الممكن تجنب انهيار الادب القديم فى مثل هذا الوقت من التغير الادبى وكأنه واحدة من المدن الصناعية التى تقادم عليها الزمن ودخلت مرحلة الصدا. وليس من الواضح مع الأدب أو مع غيره من المؤسسات الاجتماعية لمجتمع ما بعد الصناعة، ما هو الشكل الذى سيتخذه الادب فى المستقبل. فهناك دائما احتمال أن يكون الأدب قد كان نتاجا بالكامل لعصر ثقافة المطبوع والرأسمالية الصناعية كما كان شعر الشاعر المتجول أو شعر الملاحم نتاجا للمجتمع القبلى الشفوى. أو أن الأدب مثله مثل الفروسية فى عصر بنادق البارود سوف يختفى فقط فى العصر الالكترونى أو أنه سيتضاءل ويذوى مكتفيا بدور احتفالى قد يكون أقرب إلى دور أوبرات بكين. فلقد كان جميع النصوص واعطائها

طابع المؤسسة مع المعتقدات والاجراءات التى صنعت الادب هو فى نهاية الأمر حدثا تاريخيا وليس هناك ما يمنع ابدا أن يلحق الأدب بغيره من المؤسسات الثقافية الأخرى بمستودع نفايات احلام التاريخ. وقد تحاول الدراسات الكلاسيكية استعادة النصوص التى كانت المركز الجوهرى للأدب وان تجعلها جزءا من الحضارة والمدنية القديمة لتستوعبها فى مختلف اللغات والقوميات وتعيد معالجتها كوثنائق وبيانات فى أنواع مختلفة من الدراسات الاجتماعية والنفسية والدينية.

ومع ذلك ما زال هناك قدر كبير من الطاقة والحيوية فى فكرة الأدب على أنه طريقة خاصة مميزة للكتابة والتفكير. والمتأديون الاكثر تقدما فى زماننا، رغم قبولهم لفكرة أن الادب قد مضى إلا أنهم يؤكدون بقوة انهم قد صنعوا مفهوما جديدا للأدب وأنهم قد منحوه دورا اجتماعيا جديدا. فقد استطاعت الحركة التفكيكية من هذه الوجهة من النظر، إن تخلق المكان من إدعاءات الأدب الرومانتى والحديث القديمة حول تعبيره عن حقائق انسانية دائمة وكلية فى صورة واشكال ضخمة بفضل قوى الخيال السحرية. وفى نفس الوقت قدمت التفكيكية الإطار النظرى وعززته بالشواهد اللازمة لأدب جديد وذلك عن طريق كشف الاستراتيجيات التى استخدمتها الايدولوجيات المختلفة لخلق انطباع «بالصدق» لصالح اهدافها فى بلوغ السلطة وممارسة السيطرة على الآخرين. ويستطيع الأدب وقد سلح بمثل هذا الوعى بأن ليس هناك شئ خارج النص أن يتمكن من تشجيع الاستخدام الحر للتفسير ثم اقامة «حقائق صدق» تغذى الحياة. فالحركة النسوية، ودراسات الأدب الزنجى، وقوة حركات الشيكانو (حركة قامت فى كاليفورنيا يتزعمها Cesan Chavez تهدف إلى تحسين أحوال العمال الزراعيين المنحدرين من أصل مكسيلى أمريكى وذلك عن طريق الاضرابات الطويلة عن العمل)، أو الآداب العرقية، ثم تحرر اصحاب الميول الجنسية المثلية، والمؤرخون الجدد وعددا متنوعا من المجموعات الماركسية مثل الماديون الثقافيون البريطانيون فكل هذه الحركات قد أصبحت حرة فى هذا العالم «الشجاع الجديد» ليستخدم الادب، ليس فقط فى برامجها الاجتماعية الخاصة ولكن لتشجيع القضايا الأكثر جذرية وتحررا حول الشفافية والتسامح والنسبية والفردية والحرية فى التجريب. فالحركة البريطانية الثقافية المادية فعلا تعرف برنامجها على انه «التزام بتغيير شكل النظام الاجتماعى الذى يستغل البشر على اساس من العرق أو الجنس أو الاتجاه الجنسى أو الطبقة» (انظر هولدرنيس Holderness).

ولكن قدرة هذه البرامج الاجتماعية على الاثارة وجذب الاهتمام، كما فعلت الحركة

النسائية عندما القى عليها الضوء مثلا لانتهازها فرصة المشاركة فى مظاهره تحرير المرأة من العبودية القديمة- كانت قدرة، كما هو من المهم أن نلاحظ، قد دفع ثمنها غاليا باسقاط قيمة النصوص التى كانت الثروة والوقف الكبير الرئيسى للأدب. وانى أريد أن أؤكد أن الاعتراض ليس فى أن هذه الطرق لقراءة الأدب ، ليس لأنها جزئية، بل لأنها غير صحيحة. فالأدب القديم كان هو نفسه قد طبع بطابع السياسة على نحو وصفته فى الفصل الأول من الكتاب، كما أنه ليس هناك شك فى أنه كثيرا ما تناول المرأة بأسلوب فيه كثير من الامتهان بل وأنه كان دائما يريد أن يسيطر عليها بالرعاية. فالمشكلة فى نظرى مع هذه المقاربات الجديدة ليس فى دقتها أو عدالتها ولكن فى فائدتها فى استبقاء والاحتفاظ بأعمال الأدب أو «بالنصوص» إذا فضلنا هذا التعبير التى اعتمد عليها كل مشروع الأدب فى الماضى والحاضر. فأيما كان الأدب فى الماضى، وكيف يكون فى المستقبل، فإن ازدهاره وفائدته الاجتماعية تعتمد على مجموعة من القصائد والمسرحيات والروايات التى اعتبرت بالإجماع العام البضاعة الرئيسية للأدب بل وأيضا رأسماله المتراكم. فإذا تنازلنا أو فقدنا أو قللنا من قيمة نصوص مثل هوميروس وشكسبير وبلزاك، فسوف يكون الأدب قد أفلس تماما. وقد قصدت هنا أن أستخدم إستعارات تجارية لأننا لانتحدث عن بعض الخصائص الميتافيزيقية ولكن عن وظيفة الأدب وقيامه فى مجتمع موزع بين الأخذ والعطاء. فإذا استبعدت الأعمال التى ما زالت تعتبر إلى الآن أدبا فتساعل ماذا يبقى إذن؟ مجرد خليط من شظايا متفرقة من الأشياء والأفكار التى كانت ضمن المؤسسة وقد أصبحت بلا مركز، ونظام تعليمى متهاك ومجموعة من الترتيبات لخدمة هيئات التدريس، وتصنيف فى فهرس مكتبة، وحلقة من رواد الفن الثقافى العالى، ويضعة ناشرين، ويضعة معلقون وعددا قليلا من القضايا السياسية والاجتماعية العابرة.

ولكن هذا بالضبط هو ما فعله النقاد الجدد الثوريون. فالتفكيكيون قد حاولوا أن يبينوا فراغ اللغة الأدبية والنصوص، وحاول الماركسيون أن يبينوا كيف استخدم الأدب كأداة من أدوات السلطة لتقرير أيديولوجية لطبقة أو أخرى من الطبقات المسيطرة: «شكسبير كأداة للسيطرة» على حين حاولت الحركة النسوية اثبات استخدام الأدب خطأ فى الماضى لقمع المرأة. وبهذه الطريقة قد أفرغ الأدب لصالح قضايا اجتماعية وسياسية اعتبرت أهم من النصوص نفسها والتى لم تكن هذه النصوص فى الواقع إلا مجرد وسيلة نحو غاية أكبر. فالنص الأدبى ليس له معنى أو أنه -وهو نفس الشيء- قد أصبح له أى عدد من المعانى يريد أى قارئ أن يجدها فيه. فهو قد كذب

بطرق عدة لخدمة الطبقة أو الدولة. وكان أداة للقمع لصالح الرأسمالية والاستعمار وليقيم سيطرة الذكور وقامعا لأي حركة نحو التحرر من السلطة.

حقا هناك شئ من قيمة الصدمة السياسية في كل هذا الهجوم على كمال النص الأدبي ولكن من الصعب أن نرى كيف يمكن للأدب مع الوقت وقد انتزعت عنه كل قيمة ايجابية أن يظل جديرا بالقراءة والتفسير.

وقد نكون أكثر واقعية إذا نظرنا إلى كل هذه الأنواع من النقد الجذرية التي افقدت النص الأدبي قيمته، على أنها كانت المرحلة المنذرة بالنهاية لنظام أدبي قديم كان ينهار من داخله في زمن من التغيير الجذري، أكثر من النظر إليها على أنها إرهابات لأدب أكثر حرية وانفتاحا، فلقد أقترح كثيرا قبل ذلك أن النظريات النقدية الجذرية الجديدة في السنوات الأخيرة هي على الرغم من كل ما يبدو من جدتها هي مجرد توسع والنمو المتضخم لقيم أدبية قديمة. فالتفكيكية بتحليلها الميكروسكوبى فى قراءاتها الدقيقة للنص وإبرازها للسخرية الكاملة الكامنة فيه هي بوضوح تطور للصور الشكلانية من التفسير الأدبي مثل النظرة الجمالية المتطرفة أو مثل مدرسة النقد الحديث، New Criticism. أما التأكيد على عدم التحديد فهو صورة متطرفة لما أسماه كيتز Keats، «بالقدرة السلبية على الخلق» negative capability وأنها صورة أخرى من نماذج الالتباس السبعة Seven types of ambiguity التي حددها امبسون للتعريف بحركة النقد الحديث. أما الماركسيون الجدد المتأدبون في هجومهم الذي لايتوقف ولايلين على الخط الرئيسى للمدنية الحديثة، فانهم يشبهون في ذلك ردود الفعل الرومانتيكية التقليدية التي ظهرت مثلا عند اتباع F.R. Leavis ضد المجتمع الصناعى، ولكن على حين كان الأدب سابقا له وضعا خاصا متميزا على أن له وضعا استثنائيا فقد أصبح الآن مدرجا ضمن مؤسسات الرأسمالية الفاسدة. وهذه المرحلة الأخيرة للأدب الرومانتى والحديث بدلا من أن تكون قد بدأت نهايتها مع عام ١٩٦٠ فإنها قد تكون مجرد امتداد لمرحلة تتذر بالنهاية لاتقدم فيها ملائكة الموت كزوار من عالم آخر ولكن مجرد صور أخرى من مواقف كانت ايجابية فى صورها المبكرة واصبحت تهديمية فى صورها المتطرفة. وعلى هذا فإن البداية لأدب جديد لن تظهر، إذا حدث ذلك إلا عندما يرتفع الصوت بطريقة مقنعة وإيجابية للاحتفاظ للأعمال الأدبية التقليدية بمكان له أهمية وفائدة فى حياة الفرد والمجتمع على العموم.

ملحق

الصفحات التالية نشرها المؤلف كملحق لكتابه الكبير عن «صموئيل جونسون واثر المطبوع الصادر عن جامعة برنستون عام ١٩٨٧ على الصفحات ٣١٧-٣٢١. وقد وجدت أن الملحق الذى يتناول فيه نظريته التى سار بها فى كتابه موت الأدب وكتابه المشار إليه معا يعتبر إضافة مضيئة لكتابه الذى تمت ترجمته. وقد وضع للملحق العنوان التالى الذى نضعه هنا كاملا: المترجم).

الآداب على أنها واقع تم تركيبه اجتماعيا

نظرة تخطيطية

لم نحاول أن نبرز الأساس النظرى فى الصفحات السابقة (للكتاب عن صمويل جونسون واثر المطبوع). ولكن الوصف التطبيقى للحقائق الأساسية التى قدمناها للتاريخ الأدبى قد تم تركيبها وتنظيمها وفقا لنظرية عن الأدب والآداب على أنها وقائع قد تم تركيبها وتنظيمها اجتماعيا. وقد يكون هناك بعض القراء الذين قد يفضلون أن يروا هذه النظرية وقد عبر عنها تعبيرا كاملا منظما تنظيما منطقيا. والمأمول أن يكون فى ما يلى من الحقائق البديهية المجردة الصريحة لنظرية اجتماعية عن الآداب ما يرضى هذه الاهتمامات لأولئك القراء. وسأبدأ بمجموعة من النقاط عن النظرية الاجتماعية عموما على أنها الإطار والسياق الذى تصورت أن مثل هذه النظرية تتطلبه وتستدعيه.

فالعالم الذى يتبصر به الانسان هو عالم مصنوع من الطبيعة ومن الثقافة.

أما الطبيعة، فمن المفترض أنها عالم من الوقائع التى تعمل وفقا لقوانينها الخاصة السابقة على، والمستقلة عن الملاحظة الإنسانية وعن الأوصاف العلمية التى تحاول دون مقاربة حقيقية لها أن تصفها بالتقريب.

وفى مواجهة تحاول أن تتجاوز اللانهائية المخيفة والتكرار الذى لا معنى له فى العالم الطبيعى، فإن الثقافة تقدم عالما انسانيا من النظام من الواقع الجوهري ومن

الغرض والهدف والمعنى. فالثقافة هي مجموع العالم الاجتماعى الذى يصنعه البشر
فهى حصيلة اللغات التى نشأت وتركبت إجتماعيا ومجموع المؤسسات والمعتقدات
والقيم والادوات والتواريخ وهكذا.. وهكذا.. التى يعيش فيها البشر ويقبلونها فى الأغلب
على انها واقع.

وتوجد الثقافة على المستوى الموضوعى فى صورة مجموعة مما صنع الانسان
مثل المدن والمؤسسات والطقوس والادوار والنظريات عن الكون والفلسفات؛ كما أنها
توجد على المستوى الذاتى على أنها واقع يتبصره الانسان ويؤمن الافراد الذى ولدوا
داخل هذه الثقافة وعلى وجه الخصوص فى لغتها، على أنها واقعية ودائمة مثل
الطبيعة.

وعلى قدر ما تبدو الثقافة للأفراد واقعية ودائمة فإنها فى جوهرها غير ثابتة أو
مستقرة، ولا بد لواقعيتها ومصادقيتها أن تدعم دائما بمجموعة من الوسائل مثل صور
جديدة من التشريعات تعطيها شرعية وقانونية، أو مثل التفسيرات والشروح للأحداث
التاريخية أو للحوادث الطبيعية التى قد تضع القيم الانسانية للثقافة موضع التساؤل،
أو مثل إدراج وتكامل الاجزاء المختلفة من الثقافة والعمل على تكيفها مع أية ظروف
جديدة.

.. والثقافة لا تكون ابدا تامة الصنع منتهية، بل هى دائما تحت الصنع، وهى فى
الواقع نشاط أكثر منها شيئا. رغم أنها تجهد دائما لكى تبلغ المستوى والوضع الدائم
للشئ.

وعالم الثقافة الذى ينشئه البشر يتضمن عادة نصوصا مقدسة أو نصوصا لها
وضع خاص متميز سواء كانت شفوية أو مكتوبة، من مثل قصائد الأنساب أو الملاحم
القبلية أو الكتب المقدسة وغير ذلك، مما يعطى الشرعية للقيم الاجتماعية ويساعد على
تنظيم وشرح هذه الثقافة بطرق لها معنى ودلالة.

وهذه النصوص من حيث هى جزء له وظيفة فى الثقافة تشارك بمجموعها فى
الهدف العام الشامل للثقافة لتكوين عالم انسانى ذو معنى، ولذلك فإنها تكشف فى
الأغلب على نحو نموذجى عما يجب أن يعمل وكيف يعمل ولماذا.

وفى عدد من المجتمعات المتقدمة فإن نمو «نصوص الحكمة» هذه تكون النواة
لنظام اجتماعى أكثر اتساعا وأكثر تخصصا لتدوين وتفسير هذه النصوص، أو لأداء

مثل هذه النصوص وحفظ روايتها في المجتمعات الشفوية. ومثل هذا النظام يقسم، على سبيل المثال مقولات الأنواع الأدبية، أو يحدد أدوار ومهارات الكاتب، ويقيم نظرية في الكتابة ويعمل على توفير تعليم أدبي.

وتعريف الشاعر وتعريف النص الأدبي والمتلقين وتحديد الموضع المقبول المفترض للأدب في العالم الاجتماعي، هي جميعا عناصر حاسمة جوهرية في النظم الأدبية المختلفة ويمكن اعتبارها العناصر الأولى الأساسية التي تكون النظم الأدبية.

وهذه الأسماء المختلفة للأدب- الشعر، والأدب، والأدب الجميلة والأدب والعديد من المصطلحات الأخرى في اللغات المختلفة- ليست هي كلمات مختلفة لموضوع واحد متعالى ولكنها علامات مميزة لتصورات تاريخية مختلفة للكتابة أو للنظم الأدبية ولموضعها في العالم الاجتماعي.

ولقد بدأ تسجيل التاريخ الأدبي للغرب مع إفتراض أرسطو في كتابه الشعر، ومع اعتراضات افلاطون المختلفة على الشعراء والشعر، التي تقوم على أن هناك نشاط يتميز بأنه أدبي، وتقدم صياغة لنظرة منهجية غير محكمة أو دقيقة عن نشأة هذا النشاط وصورته وأنماطه وأهدافه الاجتماعية.

ولم يكن تعريف أرسطو للأدب هو وصف علمي لماهية أدبية تقدمها الثقافة أو توجد بالفطرة في الإنسان على نمط ما كانت تفسر به نظراته مثلا عن التطهير التراجيدي أو تعريفه للتراجيديا أو الكوميديا، ولكنه كان تعريفا لمركب اجتماعي وتعريفا منهجيا وتجميعا لأجزاء الكتابة التي كانت معتبرة ومقبولة في وقته وفي موضعه الجغرافي الخاص.

كما أن ما تلى ذلك من ترتيب اجتماعي للأدب في الغرب- والذي كان مقرونا عادة بتقرير قوى لأيديولوجيا شعرية لناقد وأستاذ كبير مثل هو راس أو دانتي أو سيدنى أوبوب أو ورد زورث أو اليوت أو فراي- فإن هذا الترتيب الاجتماعي للأدب لم يكن مجرد مواصلة أو مجرد تطوير وتحسين لنظريات أدبية سابقة. فقد كان وجود القديم محسوسا دائما في ما هو جديد في هذا النشاط الاجتماعي المحافظ. غير أن ما هو قديم كان يأخذ مكانه في شكل جديد كأن يكون نظرية في المحاكاه أو نظرية عن التجديد. فكان مسار التغيير مسار تاريخيا وليس عادة مسارا منطقيا، ولهذا فانه لا يمكن القول أن الأدب أو تفسيرها في النقد كانت تتطور بالمعنى الذي يقال عن العلم ودراسته لطبيعة موجودة قبلا.

فالأدب مثلها مثل الأجزاء المتغيرة الأخرى من الثقافة، كالعائلة أو الدولة، كانت تتغير أيضا استجابة للظروف الاجتماعية المتحولة وبشكل واضح استجابة للتركيب الاجتماعي الذي كان يستخدم الكتاب سواء كان هذا التركيب قبليا أو إقطاعيا أو ملكيا أو ديمقراطيا- واستجابة للوسيلة التي كانوا يعبرون فيها عن أنفسهم- سواء بالأداء الشفوي أو بالمخطوط أو بالمطبوع أو الكترونيا.

وقد ظلت الأدب خلال كل تغيراتها التاريخية، حتى العصر الرومانتيكي، تواصل التعبير عن وظيفتها الاجتماعية من خلال ارتباط وثيق ودعم للنظام القائم خلقيا ودينيا وحكوميا.

أما الأدب «الرومانتيكي» الذي ظهر في أوروبا خلال القرن الثامن عشر على أنه أحد الفنون الجميلة، فقد خرج على هذا التقليد الطويل من الخضوع والتبعية للمؤسسات الأخرى في النظام الاجتماعي، وقدم نفسه على أنه نشاط مستقل للروح على أنه سابق ومستقل عن الأجزاء الأخرى للثقافة.

فقد قدم الأدب الرومانتيكي نفسه على أنه ماهية، والصوت المباشر الصادق لإنسانية عميقة تعلو عن الزمن وتسمع في كل العصور وفي كل المواضع.

وما نسميه نحن الآن أدبا هو على أية حال نظام رومانتيكي غاية في التخصص يتمثل في النظام الأدبي الحديث الذي أعطاه الشرعية وردنورث في إنجلترا والذي يعرف النص الأدبي على أنه شعر أو رواية، ويفسر النشاط الأدبي في حدود مصدره ونشأته في القدرة النفسية للخيال الإبداعي، كما أنه يفترض أن دوره الاجتماعي هو أن يكون صوتا صادقا للبشرية يعارض وينتقد الرأسمالية البورجوازية والعقلانية العلمية.

وعلى حين أن العون المباشر والاعتماد على الخط الرئيسي للقيم الاجتماعية السائدة واشكال مؤسساتها، يمكن اعتباره تعبيرا معياريا عن وظيفة الأدب- إلا أن الأدب الرومانتيكي على طول مائتي عام قد صنع لنفسه مكانا في المجتمع على أنه مؤسسة اجتماعية في ذاتها، وكانت هذه المؤسسة مقرونة بفلسفتها التي تشرحها (أي النقد الأدبي) بمجموع متميز من النصوص (تمثل الأدب المقنن) وإلى جانب ذلك كله مجموعة محددة تشمل الأدوار الاجتماعية المرتبطة بها (المؤلف والناقد والمدرس والناشر المحقق...الخ)، وبالإضافة إلى مكان داخل النظام التعليمي على أنه واحد من الدراسات الانسانية ومكان في شجرة المعرفة على أن هذا الأدب واحد من الفنون.

فالأدب يبدو للأفراد الذين ولدوا في ثقافة الحضارة الغربية، مثل بقية الوقائع الاجتماعية. فيتبدى في أشكاله الموضوعية على أنه واقعية مطروحة أى جزء من الأشياء «القائمة» وله من الواقعية ما لأشياء الطبيعة، كما أنه من ناحية أخرى يبدو ثابتا في التصورات الذاتية للعالم لدى أولئك الأفراد كما يبدو في وعيهم بالعالم على أنه جزء لا يتغير ولا يمكن أن يتغير من الواقع.

ولكن الأدب كجزء من الثقافة وليس جزءا من الطبيعة الصافية التي لا تتغير بل تتحرك واقفا لقوانين ابدية قد افترضها العلم، فإن الأدب مع ذلك يظل في جوهره غير ثابت ومن غير الممكن التنبؤ بما يجرى فيه وعليه.

فحيث أن الأدب من صنع الإنسان وليس له وجود مطلق خاص به، فهو لذلك ليس له موضع محدد يمكن أن يكون كله ثابتا فيه؛ وليس له ماهية واحدة يمكن أن يعرف بها؛ وليس له حد أو نقطة يبلغها فيحقق فيها غاية تكامله وتماسكه.

وحيث أن الأدب يعتمد في مصداقيته وفي ممارسته لوظيفته على مدى مصداقيته وانسجامه مع المعتقدات والقيم والممارسات الاجتماعية الأخرى، فإنه لذلك يظل دائما سيالا يتغير باستمرار مع تغير العالم من حوله.

ويظل الأدب باستمرار غير مستقر بتأثير تلك الضغوط الاجتماعية، وكذلك بتأثير مجموعة من القوى السيكولوجية الغربية أو الخاطئة مثل مجرد الرغبة في التجديد أو مثل النسيان والأغفال أو الجهل. ويظل الأدب بتأثير مثل هذه الضغوط وتلك القوى في حالة دائمة من التغير ويراد به خلال ذلك أن يكون واقعيا في العالم بطرق عديدة تربطه بتشكلات مختلفة كما قد يتم تعريفه من زاوية جديدة أو أخرى.

وتظل عملية التكيف الاجتماعي هذه مستمرة بل ولا يمكن تجنب ملاحظتها والوعى بتأثيرها المقلق العميق في أوقات مثل الوقت الحاضر عندما تحدث تلك التغيرات الاجتماعية والتكنولوجية الجذرية من المطبوع إلى الإلكتروني، وحيث توضع القيمة الأدبية الرومانتكية القديمة موضع التساؤل بالكشف عن أنها اعتبارية تحكمية مما يفرض تكيفات متطرفة بل وقد يتطلب اتجاهها الى نوع جديد من الآداب يحل محل الأدب الرومانتي.

والأدب في هذا الموضع هو مثل زوجة لوط، يظل موجودا بالتحرك إلى الأمام في حركة دياليكتيكية بين «واقعية» الموضوعية وبين ما هو تصورات ذاتية عنه: فالعالم

يشكل تصورات الفرد للأدب والفرد يغير الأدب ليلائم مع احتياجاته الجديدة.

فالنظام الأدبي هو فى حال مستمر من التفكك ونراه يتبخر أمام أعيننا، وهو دائما فى خطر حقيقى من أن يتوقف عن الوجود. ولكن الأداب مع ذلك تستجمع عناصرها من جديد ويظل وجودها المتصل، وعناصرها المكونة لها، وتنظيماتها، ومكانها فى المجتمع معتمدا دائما على النشاطات الأدبية المستمرة المتمثلة فى أنواع القصائد والروايات وفى نوع النظرية الأدبية والتفسيرات التى تعد وتتطور وفى تركيب التعليم الأدبي فى المدارس.

وعلى حين أنه لا يمكن الحكم على هذه التشكلات والتركيبات على أنها بشكل مطلق صادقة أو كاذبة، كما أنه لا يمكن اعتبارها مجرد أفكار تعتبر كل واحد منها مثل الأخرى فضلا وصحة حيث يمكن أن تفهم جميعا تطبيقيا وأن تقوم أمام التساؤل إذا كانت بشكل مباشر أو غير مباشر تعمل على تطوير الهدف الأول والأساسى للثقافة أى صناعة عالم واقعى وإقامة تركيب ذى دلالة للعالم يمكن قبوله والتصديق به.

ولا شك أن هناك طرقا عديدة لتحقيق هذه الغاية، كما عرفنا من الوضع التاريخى للرومانتيكية. ولا تقتصر هذه الطرق على شكل عن اشكال الدعم المباشر للوضع القائم سياسيا أو دينيا وأن بدا ذلك على أنه العلاقة المعيارية للأدب مع المجتمع الذى تنتمى إليه.

إن كل تاريخ أدبي هو بالضرورة مراجعة تاريخية تعيد تفسير الأحداث الماضية لدعم النظريات الحالية. ولكن لابد أن نقرر أنه لا التاريخ ولا النظرية المقدمة فى هذا الكتاب يمكن أن تخلص من الحكم عليها إذا كانت تساهم إيجابيا أم لا فى تحديد الوظيفة الثقافية للأدب.

الأعمال التي تم الاقتباس منها أو الإحالة إليها

Works Cited

(Works available in standard editions, such as Boswell's *Life of Johnson*, Wordsworth's preface to the *Lyrical Ballads*, or Diderot's *Encyclopédie*, are not listed.)

Aarsleff, Hans. *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language*. Minneapolis, 1982.

Abrams, Meyer. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, 1953.

Adams, Hazard. *Critical Theory since Plato*. New York, 1971.

Adelman, Clifford. "On the Paper Trail of the Class of '72." *New York Times*, July 22, 1989, A25.

Arac, Jonathan. "History and Mystery: The Criticism of Frank Kermode." *Salamagundi* 55 (1982).

Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Image, music, Text Trans.* Stephen Heath. Glasgow, 1977.

Belanger, Terry. "Publishers and Writers in Eighteenth-Century England." *Books and Their Readers in Eighteenth-Century England*. Ed. Isabel Rivers. London, 1982.

Bell, Daniel. *The Coming of Post-Industrial Society*. New York, 1974.

Beisey, Catherine. "Re-reading the Great Tradition." In *Widdowson*.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical

Reproduction."In *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn." New York, 1969, 217.

Biederman, Susan Duke. "Art Laws Don't Protect Films from Alteration." *New York Times*, December 11, 1986, Op-Ed page.

Blackmur, R. P. "A Critic's Job of Work" (1935). In Adams."

Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind*. New York, 1987.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York, 1975.

See "Plagiarism A Symposium."

Boorstin, Daniel J. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York, 1962.

Booth, Wayne. *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago, 1979.

Brooks, Cleanth, and W. K. Wimsatt, Jr. *Literary Criticism: A Short History*. New York, 1957.

Brooks, David. "From Western Lit to Westerns as Lit." *Wall Street Journal*," February 27, 1988.

Brustein, Robert. "Don't Punish the Arts."" In "Dialogue, Art and the Taxpayers Money." *New York Times*, June 23, 1989, A29."

Burnham, Sophie. "As the Stakes in the Art World Rise, So Do Laws and" Lawsuits. " *New York Times*, February 15, 1987, 2:1."

Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching. "The Condition of" the Professoriate: Attitudes and Trends, 1989. "Princeton, 1989."

Chadwick, Hector Munro, and Norah (Kershaw). *The Growth of*

Literature. 3 vols. Cambridge, 1932-40.

Chapin, Schuyler, and Alberta Arthurs. "A Bill of Rights for the Arts." *New York Times*, October 29, 1987, Op-Ed page.

Cheney, Lynne V. *Humanities in America: Report to the President, the Congress, and the American People*. National Endowment for the Humanities, Washington, D.C. September 12, 1988.

Chesterfield, Philip Dormer Stanhope, Earl of. ""The Language of Ladies." *The World*, 101, December 5, 1754.

Collins, John Churton. *The Study of English Literature: A Plea for Its Recognition and Organization at the Universities*. London, 1891.

Corngold, Stanley. *TLS*, November 11, 1988, Letters.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London, 1975.

Darnton, Robert. "First Steps towards a History of Reading." *Australian Journal of French Studies* 22 (1986), 5.

"Philosophers Trim the Tree of Knowledge: The Epistemological Strategy of the *Encyclopedie*." In Robert Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. New York, 1985.

De Man, Paul. *Paul de Man: Wartime Journalism, 1939-1943*. Ed. Werner

Hamacher, Neil Hertz, and Thomas Keenan. Lincoln, Neb., 1988.

"Semiology and Rhetoric." In *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ed. Josue V. Harari. Ithaca, 1979, 121.

De Maria, Robert, Jr. *Johnson's Dictionary and the Language of Learning*. Chapel Hill, 1986. "The Politics of Johnson's Dictionary. "PMLA, January 1989, 64."

Derrida, Jacques. "Like the Sound of the Deep Sea within a Shell: Paul de Man's War. "Trans. Peggy Kamuf. *Critical Inquiry* 14 (1988), 639."

/. "Structure, Sign and Play." In *The Structuralist Controversy*. Ed. Richard Macksey and Eugenio Donato. Baltimore, 1970, 147.

Dictionary of American Regional English. Frederic G. Cassidy, chief ed. Cambridge, Mass., 1985.

Dilthey, Wilhelm. *Gesammelte Schriften*. 19 vols. Leipzig and Gottingen, 1914-82.

Dullea, Georgia. "City Makes It Official: They're Artists. "New York" Times, October 21, 1986, B 1.

Dunlap, David W. "Judge Upholds Effort to Move Sculpture. "New York" Times, September 1, 1987, B1.

"Moving Day Arrives for Disputed Sculpture. "New York Times," March 11, 1989, A29.

Eagleton, Terry. "Escape into the Ineffable. "TLS, November 24-30," 1989, 1,291.

_____ *Literary Theory: An Introduction*. Oxford, 1983.

Eighteenth-Century Short Title Catalogue, the British Library Collections. Ed. R. C. Alston and M. J. Crump. 113 fiches, later on disks. British Library, London, 1984.

Eisenstein, Elizabeth. *The Printing Press as an Agent of Change*. 2 vols. Cambridge, 1979.

Eliot, T. S. "The Function of Criticism." *Selected Essays, 1917-1932.* New York, 1932.

_____. "The Social Function of Poetry." In T. S. Eliot, *On Poetry and Poets.* New York, 1957.

_____. "Tradition and the Individual Talent." In *Selected Essays, 1917; 1932.* New York, 1932.

Englesing, R. "Die Perioden der Lesergeschichte in der Neuzeit: Dasstatische Ausmass und die soziokulturelle Bedeutung der Lektüre" In *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 10 (1969), cols. 944-1002

Febvre, Lucien, and Henri-Jean Martin. *The Coming of the Book: The Impact of Printing, 1450-1800.* Trans. David Gerard. London, 1976 Fenton, James. *TLS*, April 2, 1982, Letters.

Fischer, Michael. *Does Deconstruction Make Any Difference?* Bloomington, 1985.

Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class?* Cambridge, Mass., 1980.

Flaubert, Gustave. *Selected Letters.* Trans. Francis Steegmuller. London, 1954.

Foucault, Michel. "What Is an Author?" In *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism.* Ed. Josue V. Harari. Ithaca, 1979, 141.

Freedman, Samuel G. "Actors Equity Protests Beckett Cast Criticism." *New York Times*, January 9, 1985, C17.

Freeman, Edward Augustus. *The Life and Letters of Edward A. Freeman.* Ed. W. R. W. Stephens, 2 vols. London, 1895.

Frost, David. "The White Hotel." TLS, April 9, 1982, Letters."

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1957.

Goodman, Lord. See "Plagiarism A Symposium."

Goody, Jack. *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge, 1968.

Gorman, Robert A. "Copyright and the Professoriate: A Primer and Some Recent Developments." *Academe* (September-October 1987), 29."

Graff, Gerald. "Looking Past the de Man Case." In Hamacher, Hertz, and Keenan, *Responses*, 246.

_____. *Professing Literature: An Institutional History*. Chicago, 1987.

Graff, Gerald, and William E. Cain. "Peace Plan for the Canon Wars." *Nation*, March 6, 1989, 310.

Hamacher, Werner, Neil Hertz, and Thomas Keenan, eds. *Paul de Man: Wartime Journalism, 1939-1943*. Lincoln, Neb., 1988.

_____. *Responses on Paul de Man's Wartime Journalism*. Lincoln, Neb., 1989.

Harris, Neil. "Who Owns Our Myths? Heroism and Copyright in an Age" of Mass Culture. *Social Research* 52 (1985), 243.

Harris, Roy. "The History Men." TLS, September 3, 1982, 935."

_____. *Landmarks in Linguistic Thought: The Western Tradition from Socrates to Saussure*. New York, 1989.

Hartman, Geoffrey. *Criticism in the Wilderness*. New Haven, 1980.

Havelock, Eric A. *A Preface to Plato*. Cambridge, Mass., 1963.

Hill, Geoffrey. "Common Weal, Common Woe." TLS, April 21, 1989," 411.

Hirsch, E. Donald, Jr. "What Isn't Literature?" In What Is Literature?" Ed. George Hernadi. Bloomington, 1978.

_____. Cultural Literacy: What Every American Needs to Know. Boston, 1987.

Holderness, Graham, ed. The Shakespeare Myth. Manchester, 1989.

Holroyd, Michael, and Sandra Jobson. "Copyrights and Wrongs: D. H." Lawrence." TLS, September 3, 1982, 943."

Horowitz, Irving Louis. The Crisis of Publishing in a Post-Industrial Society. New York, 1987.

Hudson, Liam. "Recalling a Scapegoat." TLS, November 3-9, 1989," 1201.

Hunter, Ian Culture and Government: The Emergence of Literary Education. London, 1989.

Jakobson, Roman. Language in Literature. Cambridge. Mass., 1987.

James, Henry. The Art of Fiction. In Adams.

Jameson, Fredric. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, 1981.

Johnson, Kirk. "In Connecticut, Debate over Art for Captive Audience." New York Times, March 25, 1989, C29.

Kantaris, Sylvia. "The White Hotel." TLS, April 23, 1982, Letterc."

Kaplan, James. "Inside the Club " New York Times .Magazine.

June 11." 1989, 62.

Kaplan, Justin. *An Unhurried View of Copyright*. New York, 1967.

Katsh, Ethan. *The Electronic Media and the Transformation of Law*. New York, 1989.

Kenrick, D. A. "The White Hotel." *TI,S*, March 26, 1982, Letters."

Kernan, Alvin. *The Imaginary Library: A E Essay on Literature and Society*. Princeton, 1982.

_____ Samuel Johnson and the Impact of Print. Princeton, 1989. (Originally *Printing Technology, Letters, and Samuel Johnson*. Princeton, 1987.)

Kingson, Jennifer A. "Where Information Is All, Pleas Arise for Less of"lt." *New York Times*, July 9, 1989, E9."

Kozol, Jonathan. *Illiterate America*. New York, 1985.

Kristeller, Paul O. "The Modern System of the Arts." In *Renaissance" Thought Vol. 2*. New York, 1965, 163.

Kula, Witold. *Measures and Men*. Trans. R. Szreter. Princeton, 1986.

Lacey, Dan. "Publishing and the New Technology." In *Books, Libraries and Electronics: Essays on the Future of Written Communications*. Foreword by Carol A. Nermeyer. White Plains, N.Y., 1982.

Landes, David S. *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*. Cambridge, Mass., 1983.

Leavis, F. R. *The Common Pursuit*. London, 1952.

Lehmann-Haupt, Christopher. "William Burroughs." *New York Times*, October 31, 1988, C20.

Levine, George, and others. *Speaking for the Humanities*. American Council of Learned Societies, Occasional Paper 7. New York, 1989.

Levi-Strauss, Claude. *La pense'e sauvage*. Paris, 1962.

Lippmann, Walter. *Public Opinion*. New York, 1922.

Lovejoy, Arthur O. *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. New York, 1960.

Lubasch, Arnold H. "Salinger Biography is Blocked." *New York Times*, January 30, 1987, A1.

Macdonald, Dwight. *Against the American Grain*. New York, 1962.

McEwan, Ian. See "Plagiarism and A Symposium."

McGill, Douglas C. "Tilted Arc." *New York Times*, January 30, 1987."

Mack, Maynard. *Prose and Cons: Monologues on Several Occasions*. New Haven, Privately Printed, 1989.

McLuhan, Marshall. *The Cutenberg Galaxy*. Toronto, 1962.

Mallon, Thomas. *Stolen Words: Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*. New York, 1989.

Mehrabian, Albert. *Silent Messages*. Belmont, Calif., 1971.

Mellers, Wilfrid. See "Plagiarism and A Symposium."

Meyrowitz, Joshua. *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. New York, 1985.

Mitchell, C. J. "The Spread and Fluctuation of Eighteenth-Century Printing." *Studies in Voltaire and the Eighteenth Century* 230 (1985), 305."

Mitgang, Herbert. "Ramifications of Literary Lawsuits: The 'Bell Jar' and" Salinger Cases. "New York Times, February 3, 1987.

Morley, John. in Collins.

Morris, William. How i Became a Socialist. London, 1986.

Murray, K. M. Elisabeth. Caught in the Web of Words: James H. Murray and the OED. New Haven, 1977.

Ohman, Richard. English in America. New York, 1976

Oman, Ralph. "Black and White and Red All Over." New York Times," June 24, 1987, Op-Ed page.

Ong, Walter J. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London, 1982.

_____ "Samuel Johnson and the Printed Word." Review (Fall 1988)," 97.

Palmer, D. J. The Rise of English Studies. New York, 1965.

Parsons, Ian. "Copyright and Society." In Essays in the History of Publishing. Ed. Asa Briggs. London, 1974, 29.

"Plagiarism and A Symposium." TLS, April 9, 1982."

Podhoretz, Norman. Breaking Ranks: A Political Memoir. New York, 1979.

Pool, I. de S. The Social Impact of the Telephone. Cambridge, Mass., 1977.

Poster, Mark. Foucault, Marxism and History: Mode of Production versus Mode of Information. Oxford, 1984.

Quine, W.V. Theories and Things. Cambridge, Mass., 1981.

Raleigh, Sir Walter Alexander. *A Selection from the Letters of Sir Walter Raleigh (1880-1922)*. Ed. Lady Raleigh, Preface by David Nichol Smith. London, 1928.

Rank, Hugh, ed. *Language and Public Policr*. Urbana, 1971.

Rein, Irving, Philip Kotler, and Martin R. Stoller. *High Visibility*. New York, 1987.

Rickman, H. P. *Meaning in History: W. Dilthey's Thoughts on History and Society*. London, 1961.

Rolph, C. H. *The Trial of Lady Chatterley: Regina v.* Penguin Books Ltd. Harmondsworth, 1961.

Rose, Mark. "The Author as Proprietor: Donaldson v. Beckett and the" Genealogy of Modern Authorship." *Representations* 23 (1988), 51."

Rotman, Brian. "Life since God." *TLS*, April 7, 1989, 373."

Ruskin, John. *The Stones of Venice*. Vol. 2. London, 1899, 6, 165.

Ryan, Michael. "Self Evidence." *Diacritics* 10 (1980)."

Scanlan, Margaret. *Traces of Another Tirne: History and Politics in Postwar British Fiction*. Princeton, 1990.

Schafer, Jurgen. *Docurnentation in the O.E.D.* Oxford, 1980.

Schwartz, Lawrence H. *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism*. Knoxville, Tenn., 1988.

Solotaroff, Ted. "The Literary-Industrial Complex." *New Republic*, June" 8, 1987, 28.

Sontag, Susan. "Against Interpretation." In *Adams*."

Sparrow, John. "Regina v. Penguin Books Ltd.: An Undisclosed Element" in the Case." *Encounter* 101 (February 1962), 35."

Stange, E. "Millions of Books Are Turning to Dust-Can They Be Saved?" *New York Times Book Review*, March 29, 1987, 3.

Steiner, George. *After Babel*. London, 1975.

_____. "Books in an Age of Post-Literacy." *Publishers' Weekly*, May 24," 1985, 44.

_____. "Future Literacies." In *Bluebeard's Castle*. New Haven, 1971.

"The Language of Silence. New York, 1967.

"Simon and Schuster Sues over Son of Sam Law.." *New York Times*, August" 6, 1987, C24.

Sutherland, John. See "Plagiarism ,A Symposium."

Taylor, Stuart, Jr. "Court Backs 'Propaganda' Label for Three Canadian" Films." *New York Times*, April 29, 1987, A28."

Tennant, Emma. "The White Hotel." *TLS*, April 9, 1982, Letters.

"Thomas, D. M. "The White Hotel." *TLS*, April 2, 1982, Letters.

"Tompkins, Jane P. "The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response. "In *Reader-Response Criticism: From Formalism to PostStructuralism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore, 1980, 201.

Trilling, Lionel. *Beyond Culture*. Harmondsworth, 1967.

Trithemius, John (1462-1516). *Inpraise of Scribes*. Ed. Klaus Arnold, trans. Roland Behrendt. Lawrence, Kans., 1974.

Urmson, J. O. See "Plagiarism," A Symposium.

"U.S. Government. Bureau of the Census. Historical Statistics of the United States: Colonial Times to 1970. Washington, D.C., 1975, p. 808.

_____. Statistical Abstracts of the United States, 1984. Washington, D.C., 1985, p. 236.

U.S. Government. Department of Education, Office of Educational Research and Improvement, Center for Education Statistics. Digest of Educational Statistics, 1987. Washington, D.C., 1987, table 74.

Valery, Paul. *Aesthetics*. Trans. Ralph Manheim. New York, 1964.

Vidal, Gore. *Matters of Fact and of Fiction: Essays, 1973-1976*. New York, 1977.

Vincent, David. *Literary and Popular Culture: England, 1750-1914*. Cambridge, 1989.

Walker, Gay, Jane Greenfield, John Fox, and Jeffrey S. Simonoff. "The Yale Survey: A Large-Scale Study of Book Deterioration in the Yale University Library." *College and Research Libraries publication 46* (1985), 111.

Wellek, Rene. "Literary Criticism and Philosophy." *Scrutiny* 6 (March 1937-38), 376.

_____. "What Is Literature?" In *What is Literature?* Ed. Paul Hernadi. Bloomington, 1978.

Wellek, Rene, and Austin Warren. *Theory of Literature*. New York, 1956.

Whitby, Max. "The Instant Archive." *TLS*, October 16, 1987, 1138.

Widdowson, Peter, ed. *Re-Reading English*. London, 1982.

Williams, Raymond. *Communications*. New York, 1976.

_____. *Culture and Society, 1780-1950*. London, 1958.

_____. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York, 1970.

Wimsatt, W. K., Jr. "Battering the Object: The Ontological Approach." In *Contemporary Criticism*. Stratford-Upon-Avon Studies, 12. London 1970, 61.

_____. "Johnson's Dictionary." In *New Light on Dr. Johnson*. Ed. F. W. Hilles. New Haven, 1959, 65.

Woodmansee, Martha. "The Genius of Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the Author." *Eighteenth-Century Studies* 4 (1984), 425.

Woolf, Virginia. "Mr. Bennett and Mrs. Brown" (1924)- In *The Common Reader*. London, 1925.

Yale University Council Committee on the Library. Unpublished report of May 1987.

المشروع القومي للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مدهو بانتيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كارييتكوفا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا في غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودي	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معصم وعبد الجليل الأزني وعمر حلي
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب غلوب
١٤ - التحليل النفسي والأدب	جان بيلمان نوبل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفي
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوي
١٨ - الشعر النسائي في أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يعني طريف الخولي / بدوي عبد الفتاح
٢١ - خوذة وألف خوذة	صمد بهرنجي	ت : ماجدة العناني
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد علي الناصري
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشري الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة في التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مدهو بانتيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامي	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجي / عبد الوهاب غلوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
٣٣ - التاريخ الاقتصادي لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصه إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كفت

٢٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٢٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٢٨ - نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
٢٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين بارير	ت : أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزيج	أوكتايفو پاث	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المقدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩ - الإسلام فى البلقان	ه . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برانة وعثمانى الميود ويوسف الأملكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانية أمريكية	داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التدعى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرdash
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المعبرة	كارلوس مونيث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز آيتن	ت : صبرى محمد عبد الفنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نقاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد قهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج روبريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

- ٧٢ - السياسي العجوز ت . س . إليوت
- ٧٣ - نقد استجابة القارئ جين . ب . توميكنز
- ٧٤ - صلاح الدين والممالك في مصر ل . ا . سيمينوفا
- ٧٥ - فن التراجيم والسير الذاتية أندريه موروا
- ٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسي مجموعة من الكتاب
- ٧٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٢ رينيه ويليك
- ٧٨ - العولة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد روبرتسون
- ٧٩ - شعرية التأليف بوريس أوسبنسكى
- ٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع» ألكسندر بوشكين
- ٨١ - الجماعات المتخيلة بتدكت أندرسن
- ٨٢ - مسرح ميغيل ميغيل دى أونامونو
- ٨٣ - مختارات غوتفريد بن
- ٨٤ - موسوعة الأدب والنقد مجموعة من الكتاب
- ٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكى أقطاي
- ٨٦ - طول الليل جمال مير صادقى
- ٨٧ - نون والقلم جلال آل أحمد
- ٨٨ - الابتلاء بالتغرب جلال آل أحمد
- ٨٩ - الطريق الثالث أنتوني جينز
- ٩٠ - وسم السيف (قصص) نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
- ٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق باربر الاسوستكا
- ٩٢ - أساليب ومضامين المسرح كارلوس ميغل
- ٩٣ - محدثات العولة مايك فينرستون وسكوت لاش
- ٩٤ - الحب الأول والصحة صمويل بيكيت
- ٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني أنطونيو بويرو بايخو
- ٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة قصص مختارة
- ٩٧ - هوية فرنسا (مج ١) فرنان برودل
- ٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى نماذج ومقالات
- ٩٩ - تاريخ السينما العالمية ديفيد روبنسون
- ١٠٠ - مساعلة العولة بول هيرست وجراهام تومبسون
- ١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج) بيرنار فاليت
- ١٠٢ - السياسة والتسامح عبد الكريم الخطيبى
- ١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء عبد الوهاب المؤتب
- ١٠٤ - أوبرا ماهوجنى برتولت بريشت
- ١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع جيرارچينيت
- ١٠٦ - الأدب الاندلسى د. ماريا خيسوس روبييرامتى
- ١٠٧ - صورة الفنان فى الشعر الأمريكى المعاصر نخبة
- ت : فؤاد مجلى
- ت : حسن ناظم وعلى حاكم
- ت : حسن بيومى
- ت : أحمد درويش
- ت : عبد المقصود عبد الكريم
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : أحمد محمود ونورا أمين
- ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
- ت : مكارم الغمرى
- ت : محمد طارق الشرقاوى
- ت : محمود السيد على
- ت : خالد المعالى
- ت : عبد الحميد شيحة
- ت : عبد الرازق بركات
- ت : أحمد فتحى يوسف شتا
- ت : ماجدة العنانى
- ت : إبراهيم الدسوقى شتا
- ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
- ت : محمد إبراهيم مبروك
- ت : محمد هناء عبد الفتاح
- ت : نادية جمال الدين
- ت : عبد الوهاب علوب
- ت : فوزية العشماوى
- ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
- ت : إدوار الخراط
- ت : بشير السباعى
- ت : أشرف الصباغ
- ت : إبراهيم قنديل
- ت : إبراهيم فتحى
- ت : رشيد بنحدو
- ت : عز الدين الكتانى الإندريسى
- ت : محمد بنيس
- ت : عبد الفقار مكاوى
- ت : عبد العزيز شبيل
- ت : أشرف على دعدور
- ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأشلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل برويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماركليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيات حماد كونجى وسكان للمستقيم	ول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	ت : سمىة رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شقيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : ليس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبه من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيزل الكسندر وفنادولينا	ت : أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - القجر الكاذب	جون جراى	ت : أحمد فؤاد بليغ
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديفى	ت : سمعه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	فولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيث	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا بولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريع حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شقيق فريد
١٣٦ - قلاهو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - منكرات ضابط فى الصلة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف	إيقلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - باريسيفال	ريشارد فاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التطير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فويتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دى ليس	ت : على عبد الرؤوف البمبي
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تاكريد نورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت ولونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ - غرام القراءة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكتوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ - الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ - من المسرح الإسباني	اليفاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسبوى	ت : صلاح عبد العزيز محبوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع	جوردين مارشال	ت : مجموعة من المترجمين
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لوكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصانفة
١٦٦ - العلاقات بين المتنبيين والطوائف فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - فى عالم طاغور	رابندراناث طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ - معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصة إبراهيم المنيف
١٧٨ - مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبد الأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ - العنف والنبوة	و . ب . بيتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ - جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحي العشري
١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقي سعيد
١٨٥ - أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ - الأرضة	بُزْرَج علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ - موت الأدب	الفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ - العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الفانمى
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني

(نحت الطبع)

الجانب الدينى للفلسفة	عن الذباب والفئران والبشر
الولاية	العولة والتحرير
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)	علم اجتماع العلوم
الإسلام فى السودان	الكلام رأسمال
العربى فى الأدب الإسرائيلى	رحلة إبراهيم بيك
ضحايا التنمية	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان
المسرح الإشباني فى القرن السابع عشر	شتاء ٨٤
فن الرواية	الشعر والشاعرية
ما بعد المعلومات	ديوان شمس
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	عامل المنجم
المهلة الأخيرة	مصر أرض الوادى
الهيولية تصنع علماً جديداً	الرافيل أو الجيل الجديد
مختارات من النقد الأنجلو - أمريكى	سحر مصر

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٠١٥٢ / ٢٠٠٠

THE DEATH OF LITERATURE

ALVIN KERNAN

هل مات الأدب فعلاً ؟ أم هذه مجرد استعارة وبداية للتفكير والتأمل
فى الواقع .

يتميز هذا الكتاب بثلاثة أوجه : الأول ، أن الرجل يحاول أن يكون
موضوعياً إلى أقصى حد ، يصف الأزمة والموقف ولا يصدر حكماً أخيراً .
والوجه الثانى ، أنه لا يتهم أحد بالقتل للأدب ، فليس هناك فى نظره
جريمة يمكن أن تعلق على عاتق أحد سواء كان ذلك المدارس النقدية
الحديثة وخاصة البنيوية والتفكيكية أو التغير التكنولوجى الذى صاحب
تهافت المطبوع وإفساحه المكون للتكنولوجيات الحديثة من كمبيوتر
وانترنت وأدوات تسجيل وتصوير ، ثم الوجه الثالث هو أن الرجل لا يمثل
وجهة نظر إيديولوجية . فهو ليس ماركسياً جديداً ، وليس من أتباع
فوكو أو الحركة النسائية أو محاولات العالم الثالث الدخول إلى ساحة
الأدب العالمى ، ولكنه أساساً يصور الأزمة والموت للأدب على أنه حصيلة
ومجموع لمتغيرات اجتماعية قد جعلت ما يسمى أدباً رومانتيكياً أو حديثاً
أمراً يتعلق بالماضى . فهو - إذن - يرى أن موت الأدب ظاهرة
اجتماعية تصاحب كل التغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية الأخرى
التي صاحبت الثلاثين عاماً الأخيرة من القرن الذى انتهى فجأة وأدخلنا
دون أن ندري تماماً فى قرن جديد .

فهل نحن فى قرن جديد فعلاً أم أننا سنظل فى هذا القرن نجرر
أذيال خيبتنا فى القرن الماضى ؟ لقد تغير الشعر ، وتغيرت الرواية ،
وتغير النقد ، وأصبحنا نواجه أحكاماً نقدية جديدة تبشر بموت المؤلف
وتنذر بأن العمل الأدبى نفسه وأن التصديق أو الحق هى مقولات قديمة
قد عفى عليها الزمن . فهل هذا كله صحيح ؟



محمد رزق الله